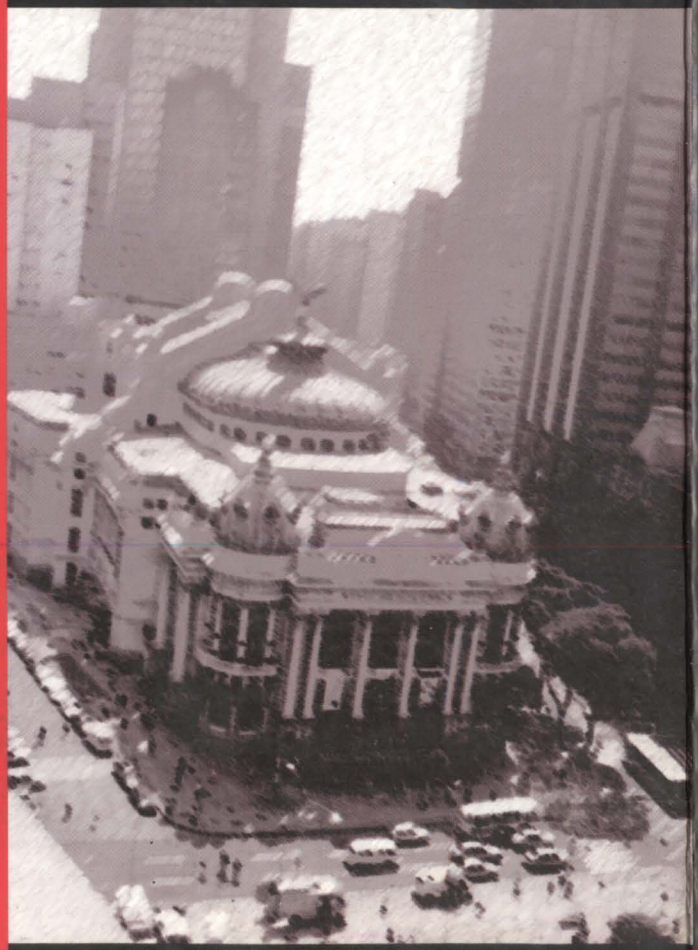
DAS VANGUARDAS À TRADIÇÃO

Arquitetura, Teatro & Espaço Urbano



Evelyn Furquim Werneck Lima

FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro
7 LETRAS

Num amplo estudo multidisciplinar que abrange arte, história, teatro e arquitetura, a professora e pesquisadora Evelyn Furquim Werneck Lima analisa, neste *Das vanguardas à tradição*, as transformações ocorridas na sociedade e na ocupação do espaço urbano desde as inovações propostas pelas vanguardas européias do final do século XIX até suas influências no Brasil ao longo do século XX.

A primeira parte do livro é dedicada ao estudo da evolução das artes cênicas a partir das propostas modernizantes da Europa, observando as concepções teatrais vigentes em terras brasileiras – notadamente no Rio de Janeiro da primeira metade do século passado – e seus reflexos tanto na própria arquitetura dos teatros quanto nas relações entre palco e platéia e vice-versa, à medida que surgiam novos papéis para os atores sociais no cenário urbano.

Na segunda parte, a autora revela a influência das correntes progressistas e funcionalistas no desenvolvimento de uma arquitetura brasileira de vanguarda, observando com um olhar agudo a cena histórica por trás de alguns importantes projetos arquitetônicos e edificações da então capital do Brasil, e demonstrando como o modelo eclético e tradicional ainda se impõe na paisagem carioca.

EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA é arquiteta e urbanista, Doutora em História Social (IFCS/UFRJ e EHESS), Mestre em História e Crítica da Arte (EBA/UFRJ). É Professora Adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro onde coordena o Laboratório de Estudos do Espaço Teatral. É pesquisadora do CNPq, e membro titular do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural. Bolsista CAPES no Pós-doutoramento na Université Paris X (2003) e Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ. Foi coordenadora da Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto Metodista Bennett (1998-2005), diretora do Departamento Geral de Patrimônio Cultural (1989-1992) e assessora do Conselho Municipal de Política Urbana (1993-1997). Autora dos livros Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia (prêmio Olga Verjowsky 1990) e Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e Cinelândia (Prêmio IAB 2000). Publicou, como co-organizadora, Espaço e Cidade: conceitos e leituras (2004) e Cultura, Patrimônio e Habitação: possibilidades e modelos (2004). Entre 1967 e 1982, projetou cerca de 40 edificações residenciais e comerciais no Rio de Janeiro, São Paulo e Niterói.

Estudos sobre as vanguardas teatrais na Europa, o ecletismo das arquiteturas de dois teatros que desapareceram, a colaboração dos arquitetos italianos Baldassini e Piacentini, e a introdução do funcionalismo na arquitetura brasileira são alguns dos assuntos tratados neste livro.

A modernização da cena teatral introduzida por Schlemmer na Escola de Arte da Bauhaus e o teatro realizado no Rio de Janeiro entre 1880 e 1940 permitem apreciar e discutir a distância existente entre a teoria e a práxis na dramaturgia da primeira metade do século XX.

As utopias e tendências para ordenar o espaço urbano e o monumentalismo do campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro são também abordados pela autora, que pesquisa há cerca de vinte anos sobre teatro, arquitetura e espaço urbano.

ISBN 857577269-4
9 788575 772690

FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

DAS VANGUARDAS À TRADIÇÃO

Evelyn Furquim Werneck Lima

DAS VANGUARDAS À TRADIÇÃO

Arquitetura, Teatro e Espaço Urbano

7 LETRAS

© 2006 Evelyn Furquim Werneck Lima

Produção editorial

Debora Fleck
Isadora Travassos
Jorge Viveiros de Castro
Marília Garcia
Valeska de Aguirre

Assistente de pesquisa

Daniela Rosa Ribeiro de Almeida

Capa

Debora Lessa Leão

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

L697d
Lima, Evelyn, Furquim Werneck, 1946-
Das vanguardas à tradição: arquitetura, teatro e espaço urbano / Evelyn Furquim Werneck Lima. - Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

Inclui bibliografia
ISBN 85-7577-269-4

1. Vanguarda (Estética) - História. 2. Espaços públicos. 3. Arquitetura e sociedade. 4. Teatro e sociedade. I. Título.
06-1201. CDD 709.4
CDU 7.036

014009

2006

Viveiros de Castro Editora Ltda.
Rua Jardim Botânico 600 sl. 307
Rio de Janeiro RJ CEP 22461-000

Tel. (21) 2540-0076
editora@7letras.com.br
www.7letras.com.br

Sumário

Prefácio: A cidade como palco político *(Beatriz Resende)* 7

Introdução 11

Parte 1: Teatro e Arquitetura

Em busca de novos paradigmas: concepções cenográficas inusitadas no teatro europeu 17

Um palco urbano para a sociedade brasileira 35

O Lírico e o Fênix: reesboçando a tradição 50

A pseudomodernidade de Alessandro Baldassini no Teatro João Caetano 66

A cena carioca: mais tradições do que rupturas 78

Parte 2: Espaço Urbano e Arquitetura

Utopias do espaço urbano: teorias e tendências 91

Como o Funcionalismo se introduziu na arquitetura brasileira 109

O campus da UFRJ como cenário do espaço funcionalista 126

A derrota das vanguardas e a permanência da tradição: o prédio da Central do Brasil 147

Conclusões 161

Referências Bibliográficas 166

A CIDADE COMO PALCO POLÍTICO

Beatriz Resende

Bastaria o belo e definitivo *Arquitetura do espetáculo:teatros e cinemas na formação do espaço público das praças Tiradentes e Cinelândia*, de Evelyn Furquim Werneck Lima, publicado em 2000, para consagrar a autora com intérprete privilegiada da cidade do Rio de Janeiro e seus espaços públicos. Várias contribuições, no entanto, vieram antes, e outras tantas depois. A construção da avenida Presidente Vargas, no centro do Rio, e as implicações políticas que envolveram sua construção, assim como as perdas para o patrimônio histórico carioca, acarretadas pelas demolições realizadas para dar lugar à veia que faria sangue novo circular pela cidade durante o governo Vargas, já foram estudadas de forma inédita pela pesquisadora. Muito viria a seguir, revelando um encontro peculiar e raro de estudos teatrais com a arquitetura e o urbanismo a conduzir suas pesquisas sobre a cidade.

Chegamos assim a *Das vanguardas à tradição: Arquitetura, Teatro e Espaço Urbano*, contribuição inestimável ao estudo de cada uma destas preocupações contemporâneas, fundamentais para todos os estudiosos das questões da cidade, em geral, e de cada uma das disciplinas envolvidas, em particular. A competência com que tais perspectivas de se ocupar da cidade é abordada só é superada pela importância que assume a habilidade em adotar um olhar interdisciplinar, movido pela sensibilidade artística, para dar conta de cada fenômeno em particular e de todos em articulação.

A primeira parte da presente obra, em perfeita sintonia com a que a ela se vai seguir, se ocupa fundamentalmente do teatro enquanto construção arquitetônica onde o palco é o elemento principal, mas também como aquele espaço cuja "porta aberta", para lembrar a expressão de Peter Brook, faz com que se ligue com a sociedade que o freqüenta, os poderosos que o constroem e mantêm e a população

urbana que lhe dá vida. O estudo das experiências estéticas que forjaram a cenografia do teatro moderno, apontando para o que a autora chama de "desmaterialização da cena", vão da dupla Appia e Craig, passando por criadores menos conhecidos como o pintor abstrato Moholy-Nagy, até o projeto utópico da Bauhaus. Chamando a atenção para a importância desta escola alemã para a arte teatral, Evelyn Lima mostra o aspecto teleológico do Movimento Modernista, seu papel relevante num processo que entendia o futuro como descontinuidade, mas não deixa de apontar as críticas hoje expressas pelo pensamento crítico da pós-modernidade.

A análise da cena e das construções teatrais segue investigando a realidade brasileira. Apresentando o papel que os teatros Lírico e Phenix tinham na vida da cidade do Rio de Janeiro e passando pelo João Caetano, ex-São Pedro de Alcântara, a autora nos coloca diante da questão fundamental da formação de nossa arte dramática: a forte defasagem de nosso teatro em relação às inovações européias.

Se a noção apontada de que "é comum que os governantes desejem eternizar e marcar suas gestões por meio de obras monumentais e simbólicas", como afirma, é atualmente reconhecida pelos estudiosos no que diz respeito às cidades européias, fazendo com que a cidade seja, segundo a feliz expressão de George Balandier, um espaço do "poder em cena", onde "as técnicas dramáticas não são utilizadas exclusivamente no teatro, mas também na direção da cidade", raramente vemos tal raciocínio utilizado como conceito interpretativo no que diz respeito às nossas próprias cidades brasileiras. É justamente esta a importância dos longos estudos desenvolvidos por muitos anos pela autora, e aqui a nós são apresentados.

Investigando na segunda parte do volume as relações entre espaço urbano e arquitetura, a utopia modernista, sob todas as formas internacionalmente experimentadas, é colocada em confronto com propostas pós-modernas de intervenções sobre o espaço urbano. Seja na releitura do culturalismo e do funcionalismo, na contribuição americana do anti-urbanismo, ou na apresentação de propostas absolutamente contemporâneas como as do arquiteto português Nuno Portas ou ainda as do projeto Favela-Bairro, no Rio de Janeiro, chama

atenção a abordagem autoral, corajosa, francamente disposta à intervenção crítica e pessoal de Evelyn Lima, atitude nada comum no espaço minado da nossa academia.

São os dois últimos ensaios: "O *campus* da Universidade do Brasil como cenário do espaço funcionalista" e "A derrota das vanguardas e a permanência da tradição: o prédio da Central do Brasil" que interessam de forma muito especial a todos os especialistas na cidade do Rio de Janeiro, exemplificando magistralmente a tese da consagração do poder por marcas deixadas no teatro da cidade e reafirmando a originalidade do olhar da autora, capaz de reunir na vida, na formação acadêmica e na obra, teatro, arquitetura e urbanismo, entendendo, em suas próprias palavras, "que arquitetura e teatro geram situações novas ocorridas no grande palco que é o espaço urbano".

Não posso encerrar esta apresentação sem deixar de chamar a atenção da importância deste cuidadoso trabalho de pesquisa para todos aqueles que, como eu, se ocupam de um momento particular da nossa cultura, especialmente importante para a compreensão da vida carioca, o momento de vigência entre nós do gosto *art-déco*, freqüentemente esquecido diante da força canônica do Movimento Modernista no Brasil.

Já é tempo. Três batidas se ouvem: o espetáculo vai começar. Bom proveito.

INTRODUÇÃO

Há mais de vinte anos venho estudando transformações artísticas e urbanísticas na Europa e no Brasil, como segmentos expressivos da história cultural. Sigo sempre que possível os conceitos formulados por Roger Chartier, para o qual é relevante verificar que apesar da força dos discursos autoritários que almejam sempre atribuir um determinado sentido e direcionar o olhar do indivíduo, conduzindo-o a um objetivo pré-estabelecido, é necessário compreender que a apropriação de uma obra pelos seus usuários, seja ela artística, literária, ou arquitetural é sempre investida de "*significações plurais e móveis, construídas através da negociação entre uma proposta e uma recepção, num encontro entre as formas e os motivos que lhes conferem sua estrutura e competência ou as expectativas dos públicos que se apropriam das referidas formas*".[1]

Nesse sentido, desenvolvi este estudo sobre as propostas das vanguardas teatrais e urbanísticas que pretenderam provocar significativas mudanças nos indivíduos que viviam a urbanização intensificada dos grandes centros urbanos na primeira metade do século XX, mas que nem sempre conseguiram vencer a persistência da tradição.

O espaço é uma das categorias que investigo, numa perspectiva comparativa, para o qual as regras e os modelos europeus têm servido como parâmetros para a aculturação em diferentes latitudes. É comum que os governantes desejem eternizar e marcar suas gestões por meio de obras monumentais e simbólicas. Busquei analisar as formas teatrais, arquitetônicas e urbanas européias e verifiquei, com apoio nos conceitos de Françoise Choay,[2] que regras e modelos podem constituir uma rede de influências e provocar mudanças de rumo tanto no campo do teatro, quanto da arquitetura e do urbanismo.

Como recorte temporal, trabalhei com o período entre 1880 e 1960, anos de intensas mudanças no campo tanto da arte quanto do espaço urbano, anos em que as origens, o apogeu e o declínio do

Movimento Moderno se espalharam por uma Europa envolvida em guerras, mas efervescente em transformações.

A intenção deste livro é comparar propostas inovadoras no campo das artes cênicas, da arquitetura e do espaço urbano, surgidas no final do XIX e na primeira metade do XX, com as efetivas respostas e apropriações ocorridas no Brasil nesses mesmos campos, ou seja, verificar, até que ponto, os modelos europeus foram importados nas capitais brasileiras, em especial no Rio de Janeiro.

No que se refere aos estudos de teatro, partiu-se da hipótese de que até 1950 as vanguardas das artes cênicas pouco se concretizaram no Brasil e, com raras exceções, houve pouca atualização dos repertórios e manutenção da cena teatral convencional.

O processo de modernização da cena pregado por Adolphe Appia, Gordon Craig, Meyerhold e, entre outros, pelos artistas da Bauhaus, constitui um marco das vanguardas européias no que tange à cena teatral; porém, as pesquisas realizadas comprovaram que, apesar de introduções de uma estética expressionista em obras como a de Nelson Rodrigues e Silveira Sampaio, da psicologia aplicada de Paschoal Carlos Magno, do realismo marxista de Guarnieri e Plínio Marcos, a cena brasileira mantém essencialmente o modelo do drama realista e o do teatro de revista inspirado no *vaudeville*. Ressalvo a obra do cenógrafo Tomás Santa Rosa, que soube traduzir a filosofia da Bauhaus, através do uso das cores primárias e figuras geométricas puras, reduzindo ao mínimo os elementos cênicos.

Como Patrice Pavis, entendo que o espaço teatral resulta do somatório dos espaços dramáticos, cênicos, lúdicos, textuais e interiores[3] e verifiquei que permanecem também os teatros edificados segundo o modelo italiano, ainda que alguns desses edifícios pareçam, à primeira vista, imbuídos de certa modernização.

Na segunda parte do livro, investiguei as teorias e os pensamentos europeus e norte-americanos que tiveram por meta solucionar problemas da intensa urbanização ocorrida no final do XIX. As correntes progressistas e funcionalistas ganham adeptos no hemisfério norte e vão traduzir-se nos espaços brasileiros, sob diferentes conotações, em especial no Rio de Janeiro. Constatei que a semente do que

seria a arquitetura de vanguarda no Brasil foi apropriada com feições autóctones por arquitetos como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Milton e Marcelo Roberto, entre outros. Este funcionalismo purista alcançaria sua expressão máxima com a construção de Brasília entre 1955-1960, porém foi literalmente utilizado por Jorge Moreira e sua equipe na construção do *campus* da Universidade do Brasil, onde os conceitos de Le Corbusier serviram como cartilha, gerando espaços urbanos e arquiteturais de difícil apropriação pelos estudantes e professores.

Se por um lado a arquitetura de vanguarda fez sucesso e se expandiu em algumas capitais, por outro, ainda nos anos 1940 e 1950 os prédios ecléticos continuam a ser os mais numerosos, provavelmente porque parte da verticalização nas cidades brasileiras ocorreu por volta dos anos 1930 e 1940, quando o modelo do Movimento Moderno ainda não havia sido apropriado pela ala funcionalista dos arquitetos nacionais. Somente nos anos 1960 a arquitetura assumiria no Brasil o Estilo Internacional, porém muitas vezes perderia a característica de arte para transformar-se em mera construção. Não abordei aqui o envelhecimento do Movimento Moderno e as teorias pós-modernas que caracterizam a arquitetura de massa na vertente historicista, que enfatiza o simulacro, e nem as vertentes *high tech* já estudadas por Otília Arantes.[4]

Em que pese o sucesso do modelo funcionalista da construção do prédio do MEC e da Cidade Universitária da UB para projetar o Brasil nos compêndios de Arquitetura Moderna, percebe-se que o modelo eclético e tradicional é constante até os anos 1960, sendo que um dos mais representativos edifícios cariocas até a presente data é o prédio conhecido como Central do Brasil, que se destaca na paisagem urbana como referencial, inserido que está no centro de negócios do Rio de Janeiro.

Notas

[1] CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações.* Trad. Maria Manuela Galhardo, Lisboa: Difel, 1990, pp. 16-17.

[2] CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo.*trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

[3] PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1999, p.133.

[4] ARANTES, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

Parte 1:

TEATRO E ARQUITETURA

Em busca de novos paradigmas: concepções cenográficas inusitadas no teatro europeu

As duas primeiras décadas do século XX foram permeadas de "ismos" tanto no campo artístico quanto no político. Socialismo, Sindicalismo, Anarquismo e Liberalismo coexistiam nas nações européias que buscavam o caminho para a modernidade. As várias crises – oriundas em especial da intensa urbanização – despertaram idéias revolucionárias. Os valores liberais burgueses, que imperavam no final do século XIX, foram contestados. O capitalismo precisava de mais mercados, imprimindo, portanto, uma política imperialista nas colônias. Alemanha e Itália, como dispunham de poucas colônias, ficaram em posição inferior em relação aos demais países, tendo a Alemanha forçado a guerra de 1914 na busca da conquista de novos mercados.

Após a Primeira Guerra Mundial, a situação da Alemanha era muito precária devido, em parte, às dívidas de guerra. Mergulhada em forte crise inflacionária, vê crescerem as idéias nacionalistas face ao receio de que a revolução socialista se difundisse entre os alemães. A classe operária, consciente de ter contribuído mais do que as outras no esforço de recuperação do país, vai lentamente conquistando um peso político decisivo. A Revolução Russa demonstrou que o proletariado poderia conquistar e manter o poder. Ao seu redor, a burguesia profissional foi se transformando em classe de técnicos dirigentes.[1]

Vale ressaltar que por toda a Europa destacam-se movimentos artísticos renovadores, como a Secessão Austríaca, o Expressionismo e o Futurismo, entre outros. Nas três primeiras décadas deste século os intelectuais estavam empenhados em oferecer novos modelos ao mundo, dominado então por uma nova experiência no que referia ao espaço e tempo. A Alemanha assume um papel fundamental no campo da arte.

Os movimentos artísticos que aconteciam no mundo das artes visuais refletiam-se nas artes cênicas. Delineava-se, já no final do século XIX, uma profunda rejeição ao teatro naturalista. Uma das experiências neste sentido foi a apresentação da peça *Ubu-Roi,* de Alfred

Jarry, no Théâtre de L'Oeuvre de Paris, que chocou intensamente ao público presente. Antoine, primeiro encenador daquele teatro, em 1887, destaca-se pelas inovações introduzidas. Todos os movimentos que se seguiram às experiências deste encenador estruturaram-se em reação ao Naturalismo, extinguindo o cenário de telão pintado e eliminando a interpretação declamatória. Outra significativa contribuição de Antoine foi corrigir o mau uso da iluminação elétrica, surgida em 1879, restrita a uma luz branca, neutra, que não valorizava a luz da pintura do cenário.

A corrente simbolista – criando na fronteira da realidade uma outra realidade que se apoiava em símbolos – fazia crer que o novo teatro não poderia assemelhar-se a uma fotografia do cotidiano, como era a fórmula do teatro realista. O espaço do palco sofreu mudanças revolucionárias. O cenário não deveria mais reproduzir ambiências externas ou internas, mas sim evocar imagens, originando uma nova espacialidade. A função da luz no novo conceito de espaço cênico tornou-se primordial, pois a partir dos jogos de luz criam-se volumes e sombras alterando o próprio espaço do palco.

Neste exercício de símbolos visuais, destacam-se as contribuições de Adolphe Appia e de Gordon-Craig que delinearam caminhos inusitados à cena, a partir das primeiras décadas do século XX. Esses teóricos inovadores abriram frentes para desenvolvimento de idéias que foram posteriormente desenvolvidas. Algumas das grandes transformações do teatro contemporâneo já haviam sido formuladas a partir de experiências realizadas desde 1888, constando de trabalhos de arquitetura cênica e de iluminação propostos por Appia.[2] Naquela ocasião o cenógrafo apresentou estudos sobre o espaço e o tempo, até hoje muito atuais. Appia revolucionava as artes cênicas defendendo o encontro entre o Espaço e o Tempo, através do movimento. Num texto de 1920, observou que:

> Do ponto de vista estético, temos o movimento corporal. Nele realizamos e simbolizamos o Movimento Cósmico. Todo outro movimento é mecânico e não pertence à vida estética.(...) Nós temos duas maneiras de conceber o espaço. Uma dessas maneiras é a Linha, que ocupa apenas o espaço do trajeto entre um ponto e outro. É graças a essa idealização material que ela pode unir-se ao tempo.[3]

Appia acreditava na existência de uma variedade infinita tanto na qualidade do Espaço quanto na qualidade do Tempo, no poder destas duas categorias da dimensão cênica que podiam oscilar como um verdadeiro pêndulo, dependendo do encenador.

> Quanto mais o Espaço influenciar o Movimento (linhas), menos o Tempo terá poder. Quanto mais o Tempo (a Música, por exemplo) dominará, menos a qualidade do Espaço fora de nós será sensível. Portanto esses dois elementos (Espaço e Tempo) se encontrarão muito raramente num perfeito equilíbrio (ideal) e deverão sempre se subordinar ou a um ou a outro. [4]

De tudo isto resulta a convicção de que a arte do movimento seria justamente a arte de equilibrar num determinado Tempo as proporções variáveis de duas espécies de sentimentos do Espaço. Appia entendia a arte como uma oportunidade nas proporções do Tempo e do Espaço. A leitura de alguns de seus textos teóricos aponta para a proposta da desmaterialização da cena, utilizando a luz como um refletor capaz de projetar sombras, produzindo espaços através da ilusão de maior ou menor distanciamentos entre os elementos no palco. Tablados, figuras cúbicas, rampas e plataformas são os elementos constantes em suas concepções espaciais, que encontram um contraponto na poética dos escritores e pintores simbolistas. Para Appia, o palco cênico não deveria conter elementos que dispersassem a atenção da platéia da figura do ator, cujo corpo não é considerado apenas um reflexo da realidade, mas sim a própria realidade. O cenógrafo deveria preocupar-se apenas em revelar a realidade do ator em cena, bem como em compreender a nova interação estabelecida entre atores e espectadores.

Contemporâneo de Appia, Gordon Craig foi outro conhecido criador de formas cênicas. Como arquiteto e cenógrafo elaborou um trabalho teórico e prático buscando definir uma nova noção de estilo – perdida pela falta de realismo. Durante mais de quarenta anos, o autor de *Towards a new Theater* não cessou de inspirar e de influenciar os encenadores e cenógrafos a reencontrarem uma harmonia funcional e a dar à linha e à cor, pelo movimento, a própria essência mesma do teatro – todo seu valor dramatúrgico. Craig também acreditava

que o cenário era um dos elementos cênicos de maior importância, devendo ser construído através das formas e movimentos criados como componentes gráficos. Como arquiteto e pintor, utilizava telas móveis e luz colorida para criar e recriar o espaço do espetáculo, revelando efeitos inusitados aos olhos da audiência. Tendo sido também um teórico, teceu conceitos em torno de todas as questões relacionadas à cena. É sua a teoria do supermarionete. Pode-se afirmar que Craig foi um precursor de discussões de problemas cênicos mais tarde abordados por Brecht e Meyerhold.

Quando manejados, os famosos *screens* idealizados por Craig permitiam uma fluidez de formas e volumes favorecida pela utilização da luz. Esta mesma luz era projetada para interceptar as linhas retas, suavizando os volumes, arredondando ou evidenciando os ângulos, constituindo inovações de ponta nas artes cênicas. Craig estabeleceu o "*quinto palco*", ou o novo espaço de representação. Os quatro espaços cênicos anteriores eram: (I) o anfiteatro grego, (II) o espaço medieval, (III) os tablados da *Commedia Dell'Arte* e (IV) o palco italiano. Esta proposta do quinto palco representava a substituição de um palco estático por um palco cinético, e para cada tipo de encenação um tipo especial de lugar cênico. A iluminação recebeu um tratamento inédito até então. Craig fez projetar a luz verticalmente sobre o palco e frontalmente por meio de projetores colocados no fundo da sala. A luz dos bastidores e da ribalta foi abolida, numa proposta inovadora e vanguardista.[5]

Um dos seguidores de Craig foi Moholy-Nagy, pintor abstrato que também trabalhou com o espaço com planos e cores. Este artista defendia que cada criação deveria ser uma nova proposta, surpreendendo a audiência e estudando, além do ator-homem, outros meios de criação essenciais, particularmente os mecânicos. Ele sugere também a possibilidade de projeções luminosas de ambientação, alegando que:

> a ação da luz utilizada em seus contrastes máximos é, na técnica atual, um meio de composição de valor igual a todos os outros. Pode-se imaginar uma iluminação féerica da sala combinada com uma extinção progressiva ou súbita das luzes sobre o palco.[6]

Uma outra proposta de Moholy-Nagy era a utilização de diferentes níveis de planos articuláveis, permitindo o deslocamento de todos os elementos da cena (fig. 1)

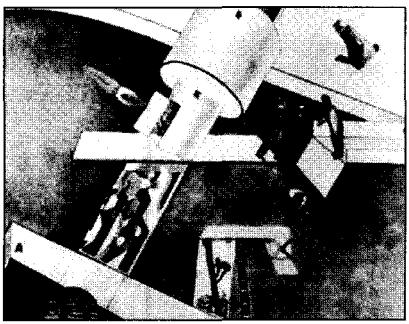


Fig. 1 - O espetáculo – Segundo projeto de Moholy-Nagy, onde elevadores e passadiços, deslocando-se em vários sentidos, acentuam a ação cênica; in Aujourd'hui, Art et Architecture nº 17. *Paris, maio de 1958, p. 26.*

Esta rápida incursão por algumas propostas vanguardistas da cena permite perceber que as teorias de posteriomente desenvolvidas por expoentes da Bauhaus convergiam muitas vezes para propostas já divulgadas por Appia e Craig.

Uma das vanguardas: a Bauhaus

O período de existência da Bauhaus, antes da 2ª Guerra Mundial, foi de apenas quatorze anos, mas muitas de suas propostas ainda hoje servem de inspiração no campo da arte. Grandes artistas como Kandinsky, Klee, Schlemmer, Moholy-Nagy, ao lado de arquitetos e artesãos de vanguarda, foram mestres de uma elite de estudantes talentosos que deixaram sua marca nas artes do século XX. O que se pretendeu nessa escola extraordinária foi dar aos estudantes de arte uma formação o mais global e extensa possível, no sentido de atingir novas formas que reunissem tendências artísticas e artesanais. Como afirmou o filho de Oskar Schlemmer já na década de 1950, a intenção era "opor à desordem no gosto e no estilo, uma ordem baseada em novas concepções". Essas aspirações se estendiam ao domínio do palco cênico. Este, numa atitude inovadora, era considerado uma composição arquitetônica de ordens e de planos: um espetáculo vivo de formas e de cores que funcionava como o contrapeso necessário às

tendências muito objetivas da Bauhaus, "o refúgio e o núcleo central dos interesses metafísicos, a flor da lapela da Bauhaus", como sempre se referia Tut Schlemmer.[7]

Centro de estudos democrático por excelência, a Bauhaus propiciou o desenvolvimento de uma ideologia que defendia a escola como o cerne da educação para formar uma sociedade democrática, e o próprio nome escolhido, *Casa da Construção*, denota a utopia de que, construindo uma cidade bem idealizada, a própria sociedade se construiria de forma funcional, democrática e não hierárquica. Inspirada em um funcionalismo que possibilitasse melhor qualidade de vida através de processos artísticos que garantissem a *forma ideal*, os mentores da nova filosofia estética implantaram uma metodologia de ensino inovadora. Fundada pelo arquiteto Walter Gropius, em 1919, a Escola Superior de Belas-Artes e Grã-Ducal Escola de Arte e Artesanato Bauhaus Estadual de Weimar nasceu de outra Escola de Arte da mesma cidade, criada pelo belga Henri Van de Velde e dirigida por Gropius desde 1915. Em 1925, a Bauhaus desloca-se para Dessau, onde, em 1928, Gropius se demite, cedendo o cargo de diretor a Hans Meyer. A ascensão do nazismo determinaria o fechamento da Escola em 1932, já então sob a direção de Mies Van de Rohe, que tentou dar continuidade aos trabalhos na cidade de Berlim. Mas as imposições da Gestapo determinaram o fechamento da Bauhaus em julho de 1933.

Apesar de não acreditar na universalidade da arte, tal como ocorria com Le Corbusier, Gropius convocou para a Bauhaus de Weimar os melhores artistas da vanguarda européia. Contando com colaboradores das mais diversas áreas artísticas, o arquiteto-diretor os persuade que o lugar do artista é na escola e que seu compromisso social é o ensino. Percebe-se na ideologia de Gropius a convicção de que a arte e a indústria poderiam estabelecer novas relações sem distanciar o artista de sua obra, como pregara William Morris na corrente artística inglesa do *Arts & Crafts*.

Para Gropius, a cidade não é feita de um conjunto de funções, a fábrica não é um galpão onde se trabalha, a escola não é uma casa onde se ensina, o teatro não é um local para mero divertimento. É o dinamismo da função que determina a forma artística. Considerando a escola como um núcleo formativo da sociedade, constrói, em 1925,

uma nova sede para a instituição na cidade de Dessau. E, porque acredita que o teatro seja também um centro educativo-social, investiga para o regente Erwin Piscator a proposta de um Teatro Total, cuja arquitetura é concebida em função da ação cênica, e no qual o público não é apenas espectador, mas participa do espetáculo. Vale ressaltar que Piscator, por volta de 1919, idealiza o teatro proletário, ou seja, usa o teatro como meio de propaganda política (em salas e locais de reunião dos trabalhadores) nos bairros de periferia. Segundo Peter Szondi, ele promove a relativização interna e recíproca do drama político social e a enfatiza, no plano espacial, pelo "palco simultâneo", empregado de diversas formas.[8]

Foi para desenvolver o trabalho de Piscator que Gropius projetou o Teatro Total cuja maquete foi exposta em Paris em 1930, mas que não chegou a ser construído. Antecipando Brecht, o teatrólogo utilizou o teatro como um instrumento da luta de classes, ao propor que também fosse um meio de ensinar às multidões. O projeto refletia igualmente o pensamento de Gropius, que o traduziu para a arquitetura, acreditando que, no ambiente urbano, o teatro tem função preponderante de promover a comunhão social, eliminando praticamente a distinção entre palco, platéia, atores e espectadores (fig. 2).

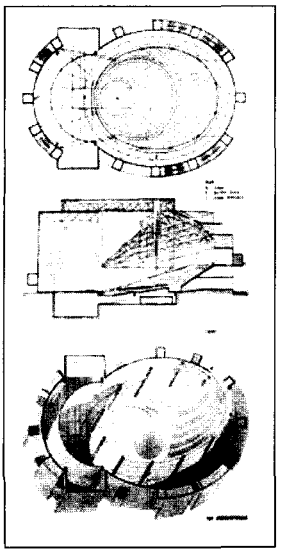


Fig. 2 – Teatro Total. Projeto Walter Gropius, para Erwin Piscator. O sentido social-democrata estava implícito no projeto, que não foi edificado devido à ascensão do nazismo. 1927. (in Argan, 1984, p. 332)

A Escola reforçou o sentido de que "*tudo o que entra no âmbito imenso da comunicação visível é objeto de análise e de projeto*". Não só o traçado da cidade, a forma dos edifícios, mas também os espetáculos teatrais foram estudados pelos vários artistas que integravam o quadro de professores e alunos da Bauhaus, destacando-se Oskar Schlemmer, Frederick Kiesler e Xanti Schawinky, entre outros.[9]

Um dos traços mais característicos do Movimento Moderno nas artes foi a busca da ruptura com a tradição, posição assumida por quase todos os movimentos de vanguarda que acreditavam ser o progresso de uma contínua mudança. Era preciso destruir o antigo para criar o novo.

Ambiguamente, enquanto funcionou em Weimar, a Bauhaus beneficiou-se das pequenas indústrias que ali floresciam, e que reuniam uma expressiva quantidade de artesãos tradicionais, cujo contato com os alunos foi muito positivo. Era a social-democracia de mãos dadas com o capitalismo combatido. Difundia-se também a idéia de que quanto maior fosse a integração entre mestres e estudantes, mais intrinsecamente seria possível reproduzir a união entre a indústria, o artesanato e a ciência, em busca da solução dos problemas espaciais e da forma.

A MODERNIDADE DAS CONCEPÇÕES CÊNICAS

No que tange ao teatro, trabalhar a relação do homem com o espaço que o cerca e com os objetos que ele produz foi a preocupação primordial da Bauhaus. Assim, os artistas analisaram as estruturas formais da cena, entendendo o teatro como arte em si e não a reunião coordenada de várias artes. Quanto à encenação, era a própria linguagem em movimento no espaço. O estudo do teatro se fez sentir desde os primeiros tempos da Escola, ainda em Dessau. A alegria da criação foi tomando forma nas improvisações sólidas e vívidas, nos figurinos e nas máscaras fantásticas. Num primeiro estágio vigorou uma certa ingenuidade na representação cênica, mas, ao longo do tempo, esta simplicidade foi substituída pela reflexão, por regras mais conscientes que conduziram à idéia de forma.[10]

Em 1922, o responsável pela área de teatro da Escola, Lothar Schreyer, escrevia:

> A peça teatral é arte. A peça teatral transmite a unidade da vida através do vivo da multiplicidade. A unidade se manifesta através das ordens dentro da multiplicidade. A ordem é a lei da obra de arte (...) A peça teatral compreende o mundo no ser humano. A peça teatral traz vida assim como a vida traz vida. O anúncio sobre o interior do ser humano desperta o íntimo do ser no ser humano. Através dos seus diversos significados, a obra transmite significado: a liberação da contradição pela lei. A lei representa a ordem na vida, ordem esta que ajuda todos os seres vivos a se aterem a própria vida.[11]

Observa-se no texto de Schreyer a presença do funcionalismo utópico que se imbricava em alguns dos movimentos da vanguarda européia. Certamente não era esta a opinião de Kandisnky ou de Klee, porém o próprio regimento da Escola pregava a multiplicidade de leituras oferecidas pelas várias artes. Mas Schlemmer – diretor do departamento de Teatro entre 1923 e 1929 – critica o ceticismo de Schreyer, ao qual atribui um agudo senso de sátira e de paródia, provavelmente herdados do Dadaísmo.

> Porque as tendências da Bauhaus coincidem com as do nosso teatro, concentraremos nosso interesse sobre os seguintes elementos: o espaço (que faz parte de um todo mais complexo) e a estrutura. A arte teatral é uma arte espacial, e o será cada vez mais no futuro. Porque o palco é, sobretudo, um conjunto arquitetura-espaço onde todos os acontecimentos estão em relação direta com o referido conjunto. A forma plana ou plástica é uma divisão do espaço; a cor e a luz são as partes da forma.[12]

As principais propostas para o espetáculo cênico da Bauhaus devem sua concepção a Schlemmer, cujo texto *O ser humano e a representação* defende a colaboração entre dois ou três gêneros, um deles devendo ser preponderante. Julga a arte da cena uma questão de equilíbrio matemático, sendo seu realizador o encenador universal. Acredita que, do ponto de vista do material cênico, o ator tem a vantagem do imediato e da independência. Ele é "*seu próprio material com seu corpo, sua voz, seu gesto, seu movimento*". Seu protótipo mais nobre, ou seja, o poeta e criador da palavra, não existe mais. Como justificativa, faz alusão à experiência de Shakespeare, que antes de escrever peças havia atuado como autor. Refere-se ainda aos atores da *Commedia*

dell'Arte, que também preenchiam essas condições. Schlemmer afirma que o grau de perfeição dos instrumentos aumenta também as possibilidades de criação, enquanto que a voz humana é e permanecerá um fenômeno único, ainda que limitado. Para este teórico, a reprodução mecânica por meio de aparelhos permite substituir o som dos instrumentos e da voz humana, libertando-os de seus problemas eventuais, permitindo maior perfeição.[13]

A forma se manifesta pelo desenvolvimento em altura e em profundidade, como linha, como superfície e como corpo. A luz, forma diáfana e intocável, sugere o "*corpo e o espaço na geometria do raio luminoso e do fogo de artifício, de maneira linear, como um reflexo*", enquanto a cor e a forma se manifestam de maneira pura nos seus valores elementares na criação arquitetônica construtiva do espaço. No palco cênico, transformam-se na matéria e no conteúdo destinados a receber o organismo humano vivo. Na pintura e na arquitetura, a forma e a cor estabelecem relações orgânicas com a natureza visível, pela apresentação de suas formas também visíveis. Schlemmer aplica estes conceitos à cena bauhausiana.

Na época, o responsável pelo estudo do espetáculo na Bauhaus considerava a arquitetura e a pintura como imutáveis, ou seja, produtos de movimentos congelados em um dado momento. Naquele século de euforia do movimento, onde o Futurismo havia pregado o culto à velocidade, o teórico se propõe a trabalhar com novas relações entre o palco e o homem (fig. 3).

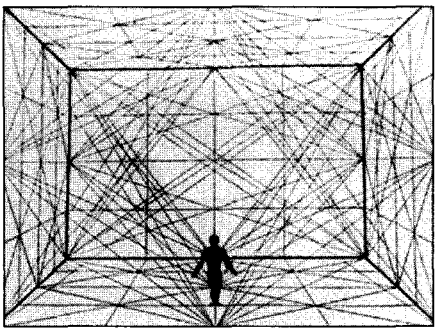


Fig. 3 - Desenho teórico de Schlemmer demonstrando a delimitação do espaço e as relações entre o placo e o homem. (In: Institut fur Auslanderbeziehungen. *Stuttgart: Bauhaus, 1974, p. 87)*

> O palco, como lugar de acontecimentos temporais, oferece ao contrário o movimento da forma e da cor; inicialmente na sua manifestação primária como formas individuais em movimento, coloridas ou não, lineares, em superfícies ou plásticas. Ao mesmo tempo, o próprio espaço estaria em movimento devido às construções arquitetônicas transformáveis. Um tal jogo caleidoscópico, variável até o infinito, ordenado em uma evolução obedecendo a leis preestabelecidas, constituiria, em teoria, o palco da apresentação absoluta. O homem, que tem uma alma, seria excluído do campo visual deste organismo da mecânica. Ele se encontraria tal como um "maquinista perfeito", nos comandos centrais, de onde regeria o espetáculo feérico para os olhos. [14]

A proposta é de uma cena onde o homem é transformado em função do espaço abstrato. As leis do espaço cúbico são a reserva invisível das linhas de relações planialtimétricas e estereométricas. A essa matemática corresponde aquela inerente ao corpo humano. Ela cria o equilíbrio pelos movimentos que, em sua essência, são mecânicos e condicionados pela inteligência. É a geometria dos exercícios do corpo, da rítmica e da ginástica. São os efeitos corporais (aos quais se acrescenta a estereotomia do rosto), que se exprimem no equilibrista competente e nos movimentos de conjunto da arena. A cena para a Bauhaus era arte e movimento, era o ato mágico da criação plástica que se concretizaria no *Triadische Ballet*, concebido por Schlemmer. Compunha-se de três partes que constituem uma construção a partir de cenas de danças concebidas de maneira típica e indo, no que tange ao sentido, da galanteria ao sério. A primeira parte apresenta-se como um burlesco alegre, num palco decorado de amarelo limão; a segunda é solene, encenada num palco cor-de-rosa, e a terceira é de um gênero místico-fantástico sobre um palco negro. As doze danças diferentes, nas quais o autor utiliza dezoito tipos de figurino, são encenadas alternativamente por três personagens: dois bailarinos e uma bailarina (fig. 4). Foi uma das obras de vanguarda mais encenadas nos primeiros anos da década de 1920, tendo estreado em 30 de setembro de 1922, no Landestheater Stuttgart.

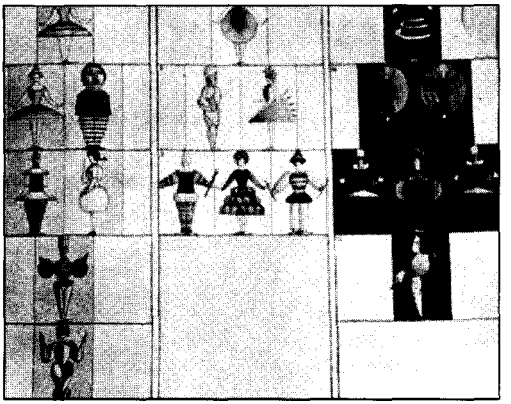


Fig. 4 – Plano Figurativo para o Triadische Ballet *concebido por Oskar Schlemmer. Este plano foi elaborado em 1920, em pena, tinta, nanquim aquarela. Mas o balé era já uma proposta iniciada em 1912. (In Institut fur Auslandsbeziehungen. Stuttgart: Bauhaus, 1974, p. 89)*

A leitura do Diário de Oskar Schlemmer, no período de maio de 1929, permite observar alguns pressupostos também presentes na arte de Gauguin, visto que estimulam a criação da obra de arte teatral através de um certo primitivismo, de um possível distanciamento do conhecimento acumulado que fora exaltado pelos artistas do final do século XIX. Limitando-se a uma só parte da grande área do teatro, especificamente ao domínio da pantomima, e por um trabalho sério feito a partir do artesanato, Schlemmer desenvolve uma forma nova de espaço teatral, que não pretende fazer concorrência ao "grande teatro", não por resignação, mas reconhecendo que "*um trabalho intensivo, mesmo parcial, tem o privilégio, em relação ao teatro oficial e à ópera, de ser afastado de suas contingências – que às vezes só podem ser denominadas artes de segundo grau.*" Ele prega mais fantasia e mais liberdade para a invenção e para as técnicas teatrais sugerindo pesquisas mais intensas nos teatros javanês, japonês e chinês, ao invés de escolher modelos no teatro europeu. O criativo professor de cenografia na Bauhaus teoriza a integração total das artes no teatro e dá como modelo o *Triadische Ballet*, já comentado. Ao que observa Argan, o objetivo não é o de compensar a sociedade industrial com uma experiência de outro tipo, mas o de ensinar o operariado a encontrar um valor estético na prática do seu trabalho cotidiano.[15]

As vanguardas não pensaram só no espetáculo, na cena, mas também na arquitetura cênica. Muitas foram as propostas, sempre

voltadas para um teatro que atingisse todas as camadas sociais, dentro da ideologia da social-democracia, sonho que animava o grupo de intelectuais da Escola. A estrutura social burguesa havia propiciado uma relação de futilidade entre o público e a arte teatral, uma relação consumista que transformava o ato de freqüentar o teatro erudito em mero *status* social. Transformada em monumento urbano, a forma arquitetônica passou a exercer total domínio sobre a encenação. Segundo Denise Basdevant, existiam dois mundos no prédio do teatro: o mundo da platéia e o mundo dos artistas.[16] O encontro não se dava entre os espectadores e a obra encenada, mas sim entre os espectadores entre si, num simulacro de interesse cultural que, na verdade, era apenas um dos aspectos dos consumos ostentatórios teorizados por Peter Burke.[17] Alguns artistas da cena tentaram alterar esta situação, valorizando o palco cênico e sua relação com o público, que não estaria mais estratificado, porém democraticamente distribuído em anfiteatros. Quanto à forma, muitos defendiam o espaço cênico circular que remonta às origens do teatro grego, como defendera Richard Wagner para o Teatro de Bayreuth.[18]

Em 1912, Van de Velde projetou o Teatro do Werkbund, mais tarde inspirador dos projetos de teatro de Auguste Perret, que consistia em um palco cercado por três lados destinados ao público. Meyerhold desejava um teatro oval com dupla área de representação, um anfiteatro cercando um palco ligado à platéia através de passarelas.

Max Reinhardt propôs que do teatro intimista, do teatro de câmara, se passasse ao teatro de massas, ao teatro-espetáculo, de grandes proporções. Em 1919, orientou o projeto do arquiteto Hans Poelzig, e transformou um circo de Berlim em um imenso teatro onde o público ocupava três quartos do círculo, ficando a quarta parte restante destinada ao palco cênico.[19] Defendeu uma forma mais maleável para as montagens teatrais, realizando experimentações inovadoras nas décadas de 20 e 30, ao utilizar praças públicas, ruas circunvizinhas de famosas praças e igrejas, além de bosques reais, como ambientes adequados para as suas encenações.

Com essas idéias agregadas às do diretor Piscator, Walter Gropius concebeu o inusitado projeto já citado, que, apesar de não ter sido

construído, inspirou o arquiteto Andre Wogensky na realização do teatro anular e giratório que constitui uma das salas de espetáculo da casa de Cultura de Grenoble, inaugurada em 1968 (fig. 5).

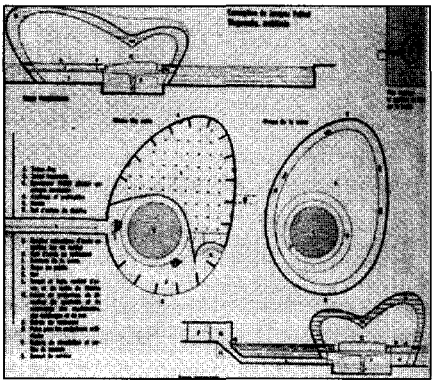


Fig. 5 – Teatro Esférico – Projeto de Wogensky (In Aujourd'hui, Art et Architecture nº 17. *Paris, maio 1958, p. 26)*

Gropius concebia a obra de arte teatral como uma unidade orquestral muito próxima da obra de arquitetura; cada uma destas artes fecundando a outra reciprocamente. Como na arquitetura todas as partes artísticas abandonam sua própria personalidade em troca de uma razão comum bem mais elevada da obra total, na obra teatral igualmente se reúne uma multidão de problemas artísticos no sentido de criar uma nova e maior unidade. O arquiteto diz que

> em sua origem, o teatro nasceu de uma nostalgia metafísica, servindo portanto à realização de uma idéia abstrata, onde a força de sua influência sobre as almas do espectador e do ouvinte depende do sucesso de uma transposição da idéia num espaço perceptível e compreensível ótica e acusticamente".[20]

Em que pesem as propostas revolucionárias para a arquitetura do espetáculo, no final da conferência de Schlemmer em 1929 fica clara sua idéia de formar uma trupe itinerante que apresentasse os espetáculos indiscriminadamente, em diferentes lugares teatrais, onde se desejasse assisti-los. Quase todos os movimentos de vanguarda, inclusive o Futurismo italiano, defenderam a possibilidade de uma co-

municação direta com o público teatral. Na Rússia, Meyerhold entendia o teatro como um meio para a educação revolucionária das massas. Os próprios sistemas mecânicos de captação são considerados instrumentos ao serviço da imaginação e a imaginação como um impulso para uma ideologia revolucionária. A introdução de técnicas mecânicas da imagem contribui para intensificar o caráter experimental das atividades artísticas de vanguarda, cujo objetivo era o de introduzir uma corrente de vontade criativa nas técnicas doravante possuídas e praticadas pela sociedade, observa Argan.[21] A estética teatral de Meyerhold foi influenciada pelo cinema russo e soviético, sobretudo pela estética de Einsenstein, mas seus empréstimos à estética do filme nunca foram diretos, pois ele estava, na verdade, preocupado em incorporar as implicações estéticas do olhar fílmico ao teatro.[22] Os construtivistas russos anexaram ao teatro e ao cinema uma função formativa essencial: por intermédio do espetáculo, a sociedade, esgotada pelo mecanismo repetitivo do trabalho industrial, buscava no teatro energias criativas.

Entendo que entre as vanguardas européias, a Bauhaus foi, além de uma escola de arte, um especial centro de cultura artística em contato com todas as tendências avançadas da época: com o Neo-plasticismo holandês, com o Construtivismo russo, com o Dadaísmo e com o Surrealismo. Apesar do rotulado funcionalismo, a Bauhaus sempre pregou o ensino das atividades diretas que estimulavam a imaginação. Foi fundamental o ensino da arte teatral, sob o comando de Oskar Schlemmer (1888-1943), não tanto como arquitetura de teatro ou cenografia, porém como direção teatral, coreografia, ação cênica e dança. O espaço para Gropius não é nada em si: é uma extensão ilimitada, sem definição. Começa a existir, a delimitar-se, a tomar forma quando vem considerado como dimensão virtual da ação ordinária, projetada, formativa de um grupo social. E por grupo social não se entende a sociedade estratificada, mas poucas ou muitas pessoas vivenciando em conjunto uma experiência formativa, ou seja, a que trate dos membros de uma família, dos alunos de uma escola, da direção de uma fábrica, dos espectadores de um teatro ou dos habitantes de um bairro.

A análise de algumas das propostas bauhausianas permite observar que aquela Escola de Arte representou relevante papel no processo que entende o futuro como descontinuidade, ruptura. Mas essa sucessão de rupturas reflete também uma maneira unívoca de encarar o processo artístico: o pressuposto de que sejam destruídos a tradição e o passado no intuito de continuar sobrevivendo. A pós-modernidade não aceita mais essas premissas e as críticas ao funcionalismo da Bauhaus estão presentes em inúmeras obras atuais. Para citar apenas os mais conhecidos, Baudrillard, Peter Blake e Tom Wolfe são críticos ferozes das vanguardas modernistas.

Por um lado, as utopias de Appia e Craig, que visaram à representação por meio de novos paradigmas, e por outro a falta de produtividade teatral dos Futuristas somada ao construtivismo da Bauhaus, acabaram por distanciar-se do especificamente teatral, mas inegavelmente provocaram um impacto na reformulação da cena. A modernidade confrontou-nos com uma pluralidade de estilos e tendências. Teorias e práticas não só distintas entre si, mas às vezes opostas, podem ser percebidas, especialmente nas concepções cênicas. Artistas e teóricos começaram a indagar-se a respeito do texto, do espaço, do trabalho do ator, enfim, sobre a própria função do teatro, sem que se chegasse a uma proposta definitiva, surgindo assim propostas diferenciadas que, como nas demais expressões artísticas das vanguardas das três primeiras décadas do século XX, estimularam a renovação da cena européia. Mas esta renovação ainda estaria longe dos palcos brasileiros, onde ainda imperavam os espetáculos musicados ou os dramas melodramáticos, com poucas exceções.

NOTAS:

[1] Cf ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte Moderna.* Firenze: Sansoni, 1984. p. 323.

[2] Cf. BABLET, Denis. *Les Revolutions Scéniques du XXe Siècle.* Paris. Societé Internationale d'Art. XX[e] Siècle, 1978.

[3] APPIA, Adolphe. Réfléxions sur I' espace et le temps. *Aujourd' hui, Art et Architecture* nº 17. Paris, mai 1958, p. 6.

[4] APPIA, Adolphe. L'art est une attitude. *Aujourd' hui, Art et Architecture* nº 17. Paris, mai 1958, p. 7.

[5] Cf. PALOMERO, Angel. Concepções espaciais. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1994. (Inédito)

[6] MOHOLY-NAGY, Laslo. Théâtre, cirque, varietés. *Aujourd' hui, Art et Architecture* nº 17. Paris, mai 1958, p. 28.

[7] SCHLEMMER, Tut. La scène du Bauhaus. In: *Aujourd'hui, Art et Architecture n. 17,* Paris, mai 1958, p. 15.

[8] SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950).* Trad. Luis Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

[9] ARGAN, G.C. *op. cit.* 1984, p. 323.

[10] Cf. LIMA, E. F. W. Concepçoes espaciais : o teatro e a Bauhaus. *O Percevejo* n. 7, 1999, pp 44-60.

[11] SCHREYER. Lothar. in Die Bauhausbuhne, 1922 apud *Institut fur Auslandsbeziehungen.* Stuttgart: Bauhaus, 1974, p. 89.

[12] SCHLEMMER, Oskar. La scène. Conferência pronunciada em 16 de março de 1927. *Aujourd' hui, Art et Architecture nº 17.* Paris, mai 1958, p. 31.

[13] SCHLEMMER, Oskar. L'être humain et la représentation. *Aujourd' hui, Art et Architecture nº 17.* Paris, mai 1958, p. 18.

[14] Ibidem.

[15] ARGAN, *Arte e critica da arte.*Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1993, p. 60.

[16] Cf. BASDEVANT, Denise. *Architecture Théâtrale.* Paris: Centre de Recherches Scientifiques, 1984.

[17] BURKE, Peter. (org.) *A escrita da história: novas perspectivas.* Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

[18] Para maiores detalhes sobre a experiência deste teatro idealizado por Richard Wagner de acordo com o modelo romano, ver LIMA, E. F. W. *Arquitetura do Espetáculo*. Teatros e cinemas na formação do espaço público das praças Tiradentes e Cinelândia. Editora da UFRJ, 2000, p. pp. 326- 327.

[19] Ibidem, 2000, p. 323-324

[20] GROPIUS, Walter. La scène au Bauhaus in *Aujourd'hui, Art et Architecture nº 17*. Paris, mai 1958, p. 14.

[21] Cf. ARGAN, G. C. op. cit, 1993, p. 59.

[22] PAVIS, Patrice. *A Análise dos espetáculos*. Trad. de Sérgio S. Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 43.

Um palco urbano para a sociedade brasileira

Enquanto na Europa fervilhavam concepções inusitadas para as encenações teatrais, a situação sociocultural que vigorava no Brasil era bem diversa. É verdade que as regras e modelos não se introduzem em tempo real e que é necessária uma intensa circulação de idéias e um ambiente propício para recebê-las. Mas em se tratando do campo cultural, torna-se necessário averiguar também as práticas e as representações de cada sociedade.

Com base na metodologia proposta por Roger Chartier, a história da cultura deve abranger as várias formas de apreensão das práticas culturais, motivo pelo qual estudei algumas relações entre ator e platéia utilizando a crítica teatral e a iconografia do início do século XX.[1] É através dessas imagens do público que se pode surpreender a face da vida refletida no palco.

No final do século XIX, constatei a preponderância de um público teatral formado principalmente pela elite econômica e pela intelectualidade. Com a generalização preponderante do gosto burguês, a estrutura da sociedade democratizou-se nos primeiros anos da República, período em que as capitais brasileiras identificam a verdadeira vocação para o lazer decorrente da ampliação da esfera pública. Investigando a crítica teatral de Artur Azevedo, conclui-se que este autor faz, na realidade, uma vívida crônica da sociedade carioca na virada do século, quando artistas populares circulavam nas áreas centrais da cidade. Mas supõe-se que o teatro musicado tenha tido maior apelo do que o teatro de tese, fato comprovado por Alessandra Vannucci, que analisou com acuidade a relação entre teatro e sociedade no final da década de 1920, verificando que a passagem do autor italiano Luigi Pirandello no Rio – em que pese o sucesso de público ocorrido em São Paulo e Buenos Aires – resultou em total apatia das platéias cariocas diante de espetáculos que lhes pareciam muito filosóficos e inte-

lectualizados.[2] A modernidade de Pirandello era ainda inacessível a um público habituado exclusivamente às peças leves e musicadas.

O teatro de revista desempenhou significativo papel no espaço cênico da capital federal, contribuindo para a democratização do público, mas apenas uma reduzida parcela de intelectuais havia realmente rompido com os padrões de conduta moralista, conforme verificado por Solange Caldeira. As coristas e seu público atestam a exclusão e a crítica social que lhes fazia a sociedade como um todo, apesar de manterem lotadas as salas de espetáculo.[3]

A ascensão da burguesia como classe social implicou na formação de um gosto especialmente mundano que tentava romper com o passado colonial e lusitano. Mas essas transformações não podiam esconder os talentos espontâneos que brotavam nos atores de rua. Deduzi, consultando periódicos de época e registros iconográficos, que a classe média interagia publicamente imitando o *star-system* americano, onde a aparência era uma mercadoria a ser comercializada, provavelmente devido ao grande êxito dos cinematógrafos. O que ficou claro, observando-se os primeiros trinta anos deste século, foi o fato de o uso intensivo do espaço público ter provocado um comportamento simbólico dos indivíduos nesta esfera, reforçando, apenas em alguns espaços específicos da cidade, a imagem de cosmopolitismo, denotada na Avenida Central.

A ditadura Vargas incentivou o cinema, e, apesar da censura, deu força ao teatro de revistas, ao teatro musicado. É a época áurea dos cassinos, dos programas de rádio, dos semanários que ditavam a moda, não só a francesa, mas principalmente a norte-americana, que complementava o clima de euforia que imperava na praça Floriano e nos seus inúmeros restaurantes e cafés, sempre repletos. O espaço, trabalhado autoritariamente pelo poder público, deveria transmitir a imagem de uma capital européia, culta e asseada, habitada por indivíduos sadios e bem vestidos. O governo Rodrigues Alves tentou imprimir à República brasileira um "*sorriso de otimismo diante de quanto fosse tendência, na vida nacional, no sentido da industrialização, da urbanização e da neo-europeização do ex-Império, cujos traços mais viva-*

mente lusitanos e africanos foram sendo considerados desprezíveis ou vergonhosos", conforme conclui Gilberto Freyre.[4]

Mas, parafraseando Michel de Certeau, havia uma certa estranheza no cotidiano das pessoas que escapava às totalizações imaginárias do olho. Havia práticas que ultrapassavam o espaço "geométrico" e "geográfico". Por trás do texto claro e legível da cidade planificada, existia uma outra cidade metafórica.[5] Com suas fachadas *Beaux-Arts* e suas mercadorias de luxo importadas de Paris, a Avenida Central e sua extremidade sul, a Praça Floriano, não dissimularam a um olhar mais atento a verdadeira formação heterogênea, pobre e mestiça da população carioca, que ali continuou a interagir. As modificações urbanísticas destinadas a fornecer a imagem de um postal da nova nação resultaram em uma modernização de fachada, não alterando a estrutura da sociedade.[6] Ainda que a República trouxesse o desejo do novo, de rompimento com o passado colonial e imperial, a tentativa de descontinuidade verificou-se em um quadro de continuidade, já que a sociedade sobre a qual se instaurou o novo regime "não sofre modificações substantivas".[7] Dissimulada sob o cenário feérico da nova avenida iluminada, a cidade vivia ainda a rotina de um país que ao invés do açúcar exportava o café, ao invés de escravos empregava como mão de obra barata ex-escravos, imigrantes e brasileiros pobres, enquanto escolhia seus ministros entre os barões do Império.[8]

Muitas vezes o projeto urbanístico traz em si próprio um princípio que forja uma imagem e uma interpretação do mundo. A idéia que fazia Pereira Passos de uma cidade que simbolizasse a nova ordem era provavelmente a que seu projeto sugeria: na extremidade do extenso bulevar, reunindo a nata da sociedade e da cultura, fazendo a ligação com os bairros nobres que surgiriam à beira-mar. O desenho da nova avenida, cartesiano como a Ordem e cosmopolita como pressupõe-se ser o progresso, pretendia controlar o espaço e até mesmo o tipo de indivíduos que a freqüentariam. Contudo, com o correr dos anos, verificou-se que "*a representação da cidade não escapa das determinações mais amplas e, especialmente, à idéia que as sociedades têm de seu próprio espaço e do espaço em geral*", como observou Marcel Roncayolo.[9]

As reformas, seguindo práticas não só urbanísticas, porém sobretudo modificadoras do comportamento das diversas camadas sociais, estavam vinculadas à visão estratégica de vender a imagem de um Brasil europeizado ao empresariado internacional, cujo papel no desenvolvimento da infra-estrutura urbana do Rio de Janeiro seria relevante nos anos seguintes. Uma imagem de palacetes públicos e "arranha-céus" privados dispostos ao redor de uma praça arborizada, valorizada pela ópera da cidade (fig. 6). O Teatro Municipal, um dos edifícios mais simbólicos concebidos na gestão de Pereira Passos, integrava um conjunto de marcos arquiteturais não destinados a abrigar outros teatros, mas que, desde 1909, concentraram-se no final da Avenida Central, caracterizando o espaço da política e da cultura a destacar-se na história urbana carioca (fig. 7). Esses marcos emergem na formação do espaço público da futura "Cinelândia", constituindo o objetivo de análise deste capítulo.

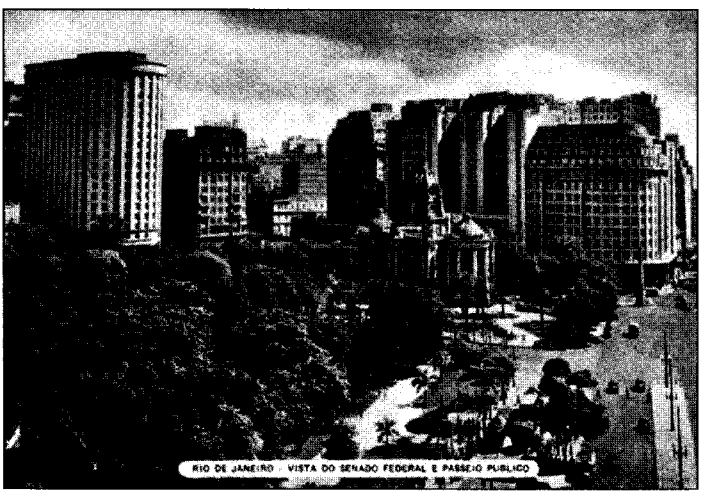


Fig. 6 – Cinelândia. O centro do teatro político da nação nos anos 1950. (cartão postal)

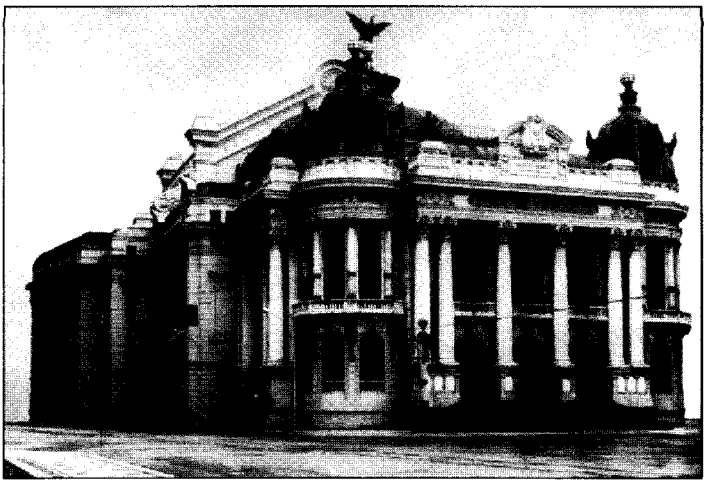


Fig. 7 - Teatro Municipal. Verifica-se a imponência do edifício, emergindo no espaço da Praça Floriano. 1909. Foto Malta. AGCRJ

Reinventando a sociedade

O espaço do cotidiano no centro do Rio, ou seja, o espaço vivido através de imagens e de símbolos, conforme define Henri Lefebvre, ocupando um reduzido perímetro em relação à malha urbana central, impedia que se visse a verdadeira face da cidade, onde imperavam os desníveis sociais e o alto índice de analfabetismo. Grande parte dos casebres e cortiços demolidos para dar lugar à simbólica avenida era ocupada por uma população pobre que teve que se deslocar para os morros ou para os subúrbios.[10] Mas naquele segmento do solo urbano "domado" pela ação civilizadora coexistiam indivíduos das várias camadas da sociedade. Como bem registrou Lima Barreto através do personagem Isaías Caminha numa ocasião em que saía do Passeio Público, por volta de 1908, *"... os bondes passavam, havia um grande movimento de carros e de pedestres. Considerei a rua, as casas, a fisionomias dos transeuntes. Olhei uma, duas, mil vezes, os pobres e os ricos".* [11]

Desde a Ágora da Atenas Antiga até os nossos dias, uma das funções da praça pública tem sido a de mesclar pessoas e diversificar atividades. A sociedade européia do século XIX tentara manter uma

certa distância entre o senso da realidade privada e os termos muito diferentes do mundo público exterior ao lar, como analisa Richard Sennett.[12] No Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, surgiu nas áreas centrais, mais especificamente no novo eixo constituído pela avenida Rio Branco, o expressivo conjunto de estabelecimentos que pontuavam a área e que eram destinados às atividades de convivência social, de comércio e de lazer. O espaço público não era apenas a praça, mas também a rua, onde interagiam os indivíduos. A nova aparência física da cidade, a melhoria dos meios de transportes e de comunicação e a variedade de oferta de formas de lazer ainda inéditas atraíam os diferentes modelos de família a utilizarem intensamente esses espaços públicos.[13] Além do espaço constituído pela própria avenida, que incentivava o *footing*, sombreada por jambeiros e paus-brasil, próximo à Praça, no majestoso prédio do Hotel Avenida, ficava a Galeria Cruzeiro, lugar de encontros por ser o marco inicial das linhas de bondes da Companhia Ferro-Carril Jardim Botânico, aglutinando não só as pessoas que vinham trabalhar no centro, como também a elite intelectual da época que se reunia nos dois bares mais tradicionais do Rio de Janeiro: o Nacional e o restaurante da Brahma. A avenida trouxe a eletricidade, o asfalto, o bonde elétrico, o cinema e o automóvel. Mudou a vida da cidade. A família, que antes ficava em casa ou nas chácaras, começa a sair. Freqüentava-se o cinema, e, em seguida, as mulheres iam tomar chá ou sorvete na Confeitaria Alvear ou na Colombo. Os homens preferiam a Galeria Cruzeiro, conforme a lembrança de Gilberto Ferrez, um dos maiores estudiosos da história urbana carioca.[14]

Deve-se atentar para a noção de dinamismo contida numa área específica da cidade, observando-se que a fruição do usuário que se desloca a pé, passando sucessivamente por espaços públicos e espaços privados, é bem mais acentuada do que daquele que simplesmente percorre o lugar no interior de um veículo. A freqüência constante a um determinado espaço público, pelo conhecimento que se adquire dos lugares, pelos trajetos cotidianos, pelas relações com os donos dos bares e dos demais comércios, e outros índices cuja combinação e acumulação produzem a apropriação do espaço urbano, induzem a

uma leitura que não se limita a ver apenas no espaço um objeto de conhecimento, mas sim um lugar de um reconhecimento, como observa Pierre Bourdieu.[15]

Apesar de as instituições republicanas pretenderem que são democráticas, como escreveu José Murilo de Carvalho, a população era ainda pouco voltada para o exercício da cidadania.[16] Os bares localizados na praça, ou próximos a ela, não tinham o mesmo cunho dos cafés europeus onde se tramavam movimentações políticas da classe operária ou se propagavam novas idéias de cunho intelectual. Contudo, em pouco tempo, a Avenida Central transformou-se em parte integrante do "centro", espaço de intensa circulação, mesmo para aqueles que já habitavam os bairros residenciais mais longínquos, mas que continuavam a buscar a área, tanto por motivo de trabalho quanto para o lazer.

A realidade para a população que teve que buscar outras localidades para morar, devido à destruição de inúmeras quadras onde existiam casas térreas, não podia ser a mesma realidade do comerciante ou industrial ligado à produção cafeeira. Ainda assim, detectou-se que o indivíduo de menos posses também ostentava e representava uma falsa situação social, visto que o espaço público tornou-se o *locus* para a convivência e o cinematógrafo agregou indivíduos de diferentes classes sociais. No *Émile*, ainda que escrito no século XVIII, Rousseau já comentava que nas cidades grandes os indivíduos representavam papéis como artifício para esquecerem suas origens humildes.[17]

Além dos cinematógrafos ao longo da avenida que atraíam a população, composta por indivíduos das diversas camadas sociais, no período do Carnaval o centro da cidade se transformava em um verdadeiro palco para as festas, abrilhantadas pelas batalhas de flores e pelos corsos, quando a juventude rica da época ali se divertia, encenando um verdadeiro teatro de rua. Os jovens que habitavam as áreas mais pobres da cidade comemoravam os dias festivos principalmente na Praça Onze e nos arredores da Cidade Nova.

O historiador Eric Hobsbawn analisa o mundo burguês europeu que atingiu seu apogeu com o avanço do capitalismo, ressaltando a importância da aparência e a possibilidade de mobilidade social

através do uso de roupas apropriadas.[18] Observa também que a burguesia européia adotou uma arquitetura que

> não expressava nenhum tipo de "verdade", mas apenas a autoconfiança da sociedade que a construía, e este sentido de imensa e indiscutível fé no destino burguês que torna expressivos seus melhores exemplos.[19]

A análise das fotografias de época permite observar que os usuários da avenida, quando não se dirigiam às edificações, utilizavam a pista para exibir seus trajes elegantes, ignorando as calçadas como local especificamente destinado aos pedestres. Onde deveriam circular os veículos, durante as duas primeiras décadas do século, caminhavam os transeuntes, em ritmo desacelerado, admirando a arquitetura dos monumentos que ladeavam a avenida como os *flâneurs* da Paris do século XIX. A sociedade apropriou-se do espaço funcional da rua, transformando-o em uma passarela de desfiles, confirmando as análises de Roncayolo quando afirma que a população muitas vezes modifica o sentido dado ao espaço urbano pelos governantes.[20] Percebi, ao analisar a vida cotidiana deste espaço público seguindo a metodologia sugerida por Certeau, o registro dos comportamentos, geralmente visíveis no espaço social da rua, através das vestimentas, dos códigos de conduta, o modo de passar diante de determinadas edificações.[21]

O espaço da Praça Floriano e da avenida que lhe dava continuidade física e social constituía um espaço público vivo, pontilhado de representantes da burguesia emergente e, principalmente, dos homens e mulheres que desejavam ser reconhecidos como cosmopolitas. Analisando o significado do vocábulo cosmopolita, Richard Sennett diz que trata-se de um

> homem que se movimenta despreocupadamente em meio à diversidade, que está à vontade em situações sem vínculo nem paralelo com aquilo que lhe é familiar. Por causa dos novos hábitos de se estar em público, o cosmopolita tornou-se o homem público perfeito.[22]

Entendo o termo vida pública como uma vida que se passa fora da vida da família e dos amigos íntimos; em locais considerados públicos, onde grupos sociais complexos e díspares têm que entrar em

contato inelutavelmente. E, na Primeira República, o centro dessa vida pública era a capital, mais especificamente, a Avenida Central. Naquele novo universo urbano, verdadeiro centro da cidade republicana e conseqüentemente símbolo da própria nação, forjavam-se tipos humanos que fluíam entre atividades políticas, sociais e de lazer. (fig. 8)

Fig. 8 – Praça Floriano. A sociedade assistindo à inauguração da Avenida Beira-Mar. 1906. (cartão postal)

Aos poucos, nas duas primeiras décadas do século, a burguesia carioca vai abandonando os salões coloniais para expandir sua sociabilidade pelos recém-criados espaços públicos, onde não só os dias eram fruídos, mas também as noites, quando a eletricidade iluminava ruas, praças e fachadas dos cinematógrafos. A reestruturação do código do conhecimento secular teve efeito radical sobre a vida pública. Os indivíduos, por detrás de indumentárias específicas para cada ocasião, circulavam pela avenida ostentando muitas vezes a aparência de posses inexistentes. Fica claro pela observação de fotografias e pelas leituras das crônicas de Figueiredo Pimentel que os cariocas se preocupavam muito com a própria imagem. Na chamada *Belle-Époque*, a paixão por estar atualizado em relação à moda exercia nas camadas mais ricas da população o efeito de fetiche. As aparições em público, por mais mistificadoras que fossem, "*ainda tinham que ser levadas a*

sério, porque poderiam constituir pistas da pessoa oculta por trás da máscara".[23] Como afirma um articulista da *Fon-Fon*, "*(...) tenham paciência os que defendem o nosso riso, a nossa alegria, mas estas faculdades, por enquanto, só nos servem para uso interno, para a vida íntima da casa e da família. Na rua somos perfeitamente solenes e rigorosamente sérios*".[24]

É interessante lembrar que Pascal, ao tratar da imaginação, demonstra o funcionamento da "vitrine", que leva a crer que a aparência vale pelo real. Chartier cita as descrições de Pascal sobre as vestes dos médicos e dos doutores e todo o instrumental utilizado para impressionar uma determinada parcela da sociedade através da indumentária e das próprias máscaras assumidas. Para Chartier, trata-se da relação de representação confundida pela ação da imaginação que Pascal já citara como essa parte dominante do homem, essa "mestra do erro e da falsidade", que faz tomar o logro pela verdade, que ostenta os signos visíveis como prova de uma realidade que não o é.

> Assim deturpada, a representação transforma-se em máquina de fabrico de respeito e submissão, num instrumento que produz constrangimento interiorizado que é necessário onde quer que falte o possível recurso a uma violência imediata. [25]

Buscando entender as práticas sociais características do principal espaço público das cidades, aprofundei as leituras que o sociólogo Richard Sennett faz do comportamento do indivíduo em presença de multidões heterogêneas, especialmente quanto a esse tipo de espaço urbano. Em apreciação das praças projetadas na França desde o século XVII, Sennett enfatiza o caráter antipopular do planejamento urbano do século XVIII, quando os arquitetos lutaram para eliminar das praças as barracas, os bandos de acrobatas e outras formas de comércio de rua, bem como procuraram manter os cafés ao redor das praças isoladas por detrás de portas, fato que considera gerador dos tumultos populares no século XIX. Este autor afirma que:

> As praças monumentais do princípio do século XVIII, ao reestruturarem a aglomeração populacional na cidade, reestruturaram também a função das massas, pois se alterou a liberdade com a qual as pessoas pode-

riam se reunir. A reunião de uma multidão se tornou uma atividade especializada: acontecia no café, no parque para pedestres e no teatro.[26]

Entretanto, no final dos oitocentos, verificou-se que as aglomerações públicas se davam também nas praças, nas ruas e cafés debruçados sobre espaços abertos. Parece-nos que no século XX, as práticas urbanísticas de nossos planejadores buscaram assemelhar-se às européias, no que se refere à ordem, e, tal como nas grandes cidades francesas, as posturas municipais permitiam que os cafés e restaurantes avançassem sobre as calçadas, possibilitando melhor entrosamento entre o espaço interior e o espaço exterior.

Citando Rousseau, Sennett compara a cidade grande a um verdadeiro teatro, pois buscando produzir um determinado tipo de reputação os homens da cidade se tornam artistas de um tipo particular: atores. *"Ao representar uma vida pública, perdem contato com a virtude natural. O artista e a cidade grande estão em harmonia, e o resultado é um desastre moral."*[27] Os indivíduos, nas duas primeiras décadas do século, exibiam-se nos novos espaços públicos, simulando um *status* e uma ostentação que nem sempre correspondiam às suas reais condições. Desenvolveram-se práticas que visavam "*fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição*", como observa Chartier.[28] Por trás das representações e dos consumos ostentatórios, por trás da nova avenida, continuava existindo a cidade colonial e multifuncional, onde a pobreza e as diferenças originavam crescentes tensões. Na aparência, as práticas urbanísticas dos primeiros prefeitos republicanos buscaram conferir à nova área urbanizada características mais homogêneas, isolando-a do restante da cidade e dando início ao processo de estratificação do espaço urbano. Nicolau Svecenko alega que ocorreu uma política rigorosa de expulsão dos grupos mais populares dos espaços centrais da cidade, reservando-os às camadas aburguesadas que buscavam identificar-se com cidadãos cosmopolitas em suas práticas pretensamente européias.[29] Este autor ilustra – a partir de notícia do Jornal do Commercio de 30/04/1908 – o desespero da burguesia ao constatar um veículo conduzindo alguns caboclos à festa da Conferência Pan-Americana, no Palácio

Monroe, maculando a imagem "civilizada" das elites da época.[30] As representações do mundo social assim construídas, embora "*aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam*", diz Chartier.[31] A oligarquia cafeeira investida do poder político na Primeira República realmente forjou, através de obras urbanísticas e arquiteturais inspiradas em modelos de países mais desenvolvidos, uma representação fictícia de um novo mundo social. A burguesia comercial emergente imbuiu-se de um novo discurso, mas por trás dele estavam as práticas sociais de uma população ainda muito ligada aos valores e às tradições do século anterior. Observadas as devidas diferenças entre as épocas encontrei certa semelhança no que se refere às representações do imaginário, entre o comportamento social da burguesia carioca nas primeiras décadas do século XX e as análises de Peter Burke quando investigou o retrato como gênero pictórico muito explorado pela nobreza no século XVII, isto é, como um consumo ostentatório onde, ao mesmo tempo em que valorizava o retratado, utilizava como indício de status e poder outros artigos, tais como a arquitetura, a indumentária e as esculturas, que ficariam imortalizadas na tela, e que eram produzidas tal qual um cenário de teatro.[32] Essa metáfora do mundo como teatro se ajusta plenamente ao cenário urbano-social produzido pelas classes dirigentes no espaço da praça Floriano. Através de representações simbólicas, o poder buscava apresentar ao público o início de um novo ciclo de desenvolvimento em que o passado colonial e imperial estava banido da memória da cidade. Basta observar que a arquitetura dos novos monumentos edificados ao redor da Praça espelhava o ecletismo já tão em voga nas capitais européias, e que as posturas municipais e o próprio desejo da população em ostentar boas maneiras e elegantes vestimentas estava de certa forma relacionado ao desejo de ser fotografada, para "Flagrantes da Semana", coluna de muito sucesso na revista *Fon-Fon*, que focalizava em geral os transeuntes da praça e da avenida Rio Branco.

Reunindo a administração estatal, uma escola universitária, a maior biblioteca do país, o mais nobre teatro da cidade e, mais tarde, os principais cinemas, a extremidade sul da avenida, ou seja, a Praça

Floriano, abrangia um reduzido perímetro onde se entrecruzavam as atividades sociais da cidade. Este aglomerado de construções monumentais da nova ordem política e cultural, como um ímã, atraía à Praça a nata da sociedade. Era já nas primeiras décadas do século parte integrante do "centro", espaço de intensa circulação mesmo por aqueles que já habitavam os bairros residenciais em formação, e que procuravam a área, fosse por necessidade de trabalho ou de diversão. E muito contribuíram para a valorização deste espaço social as relações estabelecidas entre o Teatro Municipal, o público e a praça. Neste contexto de euforia burguesa, não havia lugar para as novas concepções cênicas. O teatro tradicional era o mais freqüentado pela sociedade, permanecendo a cenografia de telões pintados e de dramaturgia realista. Além do teatro Lírico, destinado especialmente à ópera, construiu-se nos arredores o Teatro Phenix, obedecendo à estética do ecletismo e à ordem italiana, como enfoca o próximo capítulo.

NOTAS:

[1] CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre práticas e representações.* Lisboa: Difel, 1992, p.26.

[2] VANNUCCI, Alessandra.Pirandello no Brasil: entre humorismo e sonho. São Paulo: *Memória Abrace 1,* 1999, Abrace 1, pp. 342-347, p. 347.

[3] CALDEIRA, Solange. As coristas da Praça Tiradentes: uma polêmica sócio-cultural. *Memória Abrace 1,* 1999, pp. 478-484, p. 479.

[4] Gilberto FREYRE. *Ordem e Progresso.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959. Obras de Gilberto Freyre. Introdução à Sociedade Patriarcal no Brasil. Tomo 1. Introdução p. XLIX.

[5] Cf. CERTEAU, Michel de. *L' invention du quotidien: arts de faire.* Paris: Gallimard. 1990, p. 142.

[6] CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *Quatro vezes cidade.* Rio de Janeiro: 7Letras, 1994, p. 33.

[7] NEVES, Margarida de Souza. *Vitrines do Progresso Relatório de Pesquisa,* Rio de Janeiro: PUC, 1986, p. 3.

[8] NEVES, Margarida de Souza e HEIZER, Alda. *A Ordem é o Progresso*. São Paulo: Atual Editora, 1991, p. 67.

[9] RONCAYOLO, Marcel. *La Ville et ses territoires*. Paris. Gallimard. 1990, p.161. "la représentation de la ville n'echappe pas à des déterminations plus larges et notamment à l' idée qu' on les societés de leur espace et de l' espace en général".

[10] A diferença entre representação do espaço e espaço de representação é conceituada in Henri LEFEBVRE. *La production de l' espace*. Paris: Antropos, 1986, 3a edit. p. 49 a 54.

[11] LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Editora Ática, 1984, p.62.

[12] Cf. SENNETT, Richard. *O declínio do homem público. As tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Watanabe. 2a Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.(1a edição 1974), p. 24.

[13] Cf. ARAUJO, Rosa Maria Barboza de. *A Vocação do Prazer*, Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 285.

[14] Cf. FERREZ, Gilberto em entrevista à Heloisa Daddario, *O GLOBO*, 5 de novembro de 1985.

[15] Cf. BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève: Droz, 1972, pp. 18 e 22.

[16] Cf. CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p.147.

[17] Opiniões de Rousseau citadas por SENNETT. (*op. cit.*), p. 153.

[18] HOBSBAWN, Eric. *A Era do capital 1848-1875*. Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro. Paz e Terra 3ª ed. 1982, p. 241

[19] Ibidem, p. 298

[20] Cf. RONCAYOLO, Marcel. *La Ville et ses Territoires*, Paris: Gallimard, 1990. p. 160.

[21] Cf. CERTEAU, Michel de. *l'invention du quotidien: arts de faire*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1980. p. 14.

[22] Cf argumentação de Mathias HERCULANO, no parecer emitido em 29/10/92, quanto ao tombamento do Teatro Glauce Rocha. (Processo no 18/001.249/ 92.fls.56.)

[23] Cf SENNETT, Richard. *op.cit.,* 1989, p. 24

[24] Ibidem, p.31.

[25] Cf análise da questão da aparência em Pascal, discutida por Roger CHARTIER, in *A história cultural entre práticas e representações.* Trad. Manuela Galhardo, Lisboa: Difel. 1990, p. 22.

[26] SENNETT, Richard. *op. cit.,* p. 76.

[27] ROUSSEAU, J. J. *apud* SENNETT, R. (op cit), p. 23.

[28] CHARTIER, Roger. op. cit.,1992, p.26.

[29] Cf SVECENKO, Nicolau. Literatura como missão. Tensão e criação cultural na primeira República. São Paulo, 1989. p. 30.

[30] Jornal do Commércio de 30 de março de 1908, coluna "a Semana" apud SVECENKO op. cit., p. 35.

[31] CHARTIER, Roger. op. cit., p.16 e 17.

[32] Cf. comentários de Peter BURKE sobre os consumos ostentatórios, analisados através da história social da pintura de retratos entre os séculos XV e XVIII. Peter BURKE. O mundo como teatro. Estudos de Antropologia histórica, capítulo IX, trad. Antonio Narino. Lisboa, Difel, 1992, p.152-154.

O Lírico e o Fênix: reesboçando a tradição

Apesar da ausência quase total de vanguardas cênicas no Brasil, muitas foram as casas de espetáculo que surgiram no Rio de Janeiro entre 1880 e 1950. Óperas e danças clássicas aconteciam quase sempre no Teatro Lírico, principalmente durante o Segundo Reinado. O Teatro São Pedro era o mais procurado pelas companhias que encenavam o melodrama, o Ginásio Dramático destinava seu palco às encenações dramáticas realistas, o teatro Fênix foi do drama ao cinema, o João Caetano apresentava especialmente espetáculos musicais e o Trianon foi o lugar das comédias ligeiras, enquanto o Recreio, entre outros, abrigou em seu palco o teatro de revista. É óbvio que vários gêneros foram encenados em todos os palcos, mas detectei uma certa especificidade, que se perpetuou nesses espaços cênicos. Os repertórios dos teatros comprovam a permanência das tradições cênicas com algumas exceções, como as montagens de Álvaro Moreyra, Renato Viana, Nelson Rodrigues e Paschoal Carlos Magno. Mas o que interessa aqui é investigar o Teatro Lírico em suas características arquiteturais, percebidas através de comentários dos cronistas Luiz Edmundo, Escragnolle Doria, Lima Barreto e alguns anônimos que escreveram crônicas em periódicos. Depoimentos tirados das obras de Moreira de Azevedo, Laffayette Silva e Morales de los Rios também auxiliam na reconstituição do prédio, demolido em 1933.

O Teatro Lírico: esboçando a arquitetura

> Que lindo capítulo a escrever o dos camarotes do Lírico, pintando o evocador as mais formosas damas de outrora, os seus trajes, as suas batalhas mudas de faceirice, a binóculos, a olhares entre rivalidades sorridentes! Quantas seriam? *Mille tre*, como na famosa lista amorosa de D. João" (Escragnolle Doria).

As fontes consultadas permitem perceber que o Lírico passou por três fases distintas em sua longa existência: (i) a de Circo Bartolo-

meu, (II) a de Imperial Teatro D. Pedro II, durante o Segundo Reinado, e (III) a de Teatro Lírico, a partir dos primeiros tempos republicanos. Segundo Escragnole Doria, o Lírico herdou os "bons fados" do Teatro Provisório – construído para a ópera no Campo de Santana, enquanto não se edificasse uma construção definitiva. Até a inauguração do Teatro Municipal, o Lírico recebeu artistas de escola, famosos pela erudição. Posteriormente, a casa de espetáculos inicia um período de atividades múltiplas, como salão de conferências, cinema e até de teatro de variedades.

Dunlop relata que o Circo Olímpico funcionara desde 1854, na rua da Guarda Velha, atual rua Treze de Maio, esquina de Senador Dantas, provavelmente como uma construção provisória. O terreno fora ocupado por um mastro de circo e o que se via em torno eram alguns palanques. Um artigo de 1932, referindo-se ao período em que ainda não existia propriamente um edifício teatral, assim descreve o local:

> À noite, lonas estendidas, o circo ressoava de aplausos e charangas, e lá fora regurgitava a garotada entre os tabuleiros de doces, procurando espiar pelas aberturas, o homem do arame, a mulher que dançava encima do cavalo tordilho e a menina da bola.[1]

O prédio de pedra e cal, que só seria construído por Bartolomeu Corrêa da Silva em 1865, funcionou durante algum tempo como circo de cavalinhos. O empresário não demorou a organizar um camarote para o imperador, que, "tomando gosto pelo lugar", acabou por doar-lhe o terreno. Em 1871, nova reforma transformou o edifício realmente em teatro, embora mantendo as adaptações necessárias às companhias eqüestres. A sala de espetáculos obedecia ao modelo de palco italiano. O teatro, inicialmente construído para abrigar espetáculos tanto de teatro quanto de circo, possuía parte do assoalho da platéia removível, que, quando retirada, permitia o uso de um picadeiro circense. Havia também um acesso pelos fundos da edificação, que possibilitava a entrada de carruagens, animais de grande porte e jaulas. A acústica perfeita tornou o então Teatro D. Pedro II o preferido para os espetáculos de ópera, montadas por companhias quase sempre italianas, que anualmente vinham ao Rio fazer a temporada, que constituía um dos acontecimentos sociais de maior relevo".[2]

Com a nova designação de Imperial Teatro de D. Pedro II, passou a ser o espaço de representação da nata da sociedade carioca. A inauguração, em 19 de fevereiro de 1871, ocorreu com um baile de máscaras em comemoração ao carnaval.

> O velho casarão não tinha beleza arquitetônica em sua fachada, mais parecendo um assobradado comum, unido a um corpo posterior mais feio ainda. Internamente, porém, era a mais luxuosa casa de espetáculos do Rio de Janeiro, com duas ordens de camarotes, uma galeria superior, uma varanda próxima à platéia, duas tribunas para a família imperial e seis camarotes no arco do proscênio.[3]

O *Jornal do Commercio* de 11 de fevereiro de 1872 traz a seguinte manchete: "*Primeiro Na Opinião Pública: Esplêndidos, Riquíssimos e Sem Rivais Bailes de Máscaras*". Descrevendo o teatro na íntegra, diz o articulista incógnito:

> este grande edifício, a cuja execução presidiu o bom gosto de mãos dadas com a elegância e arte, está feito por tal forma que os quatro corredores e seis galerias e os cinco salões dão acesso uns aos outros sem ser necessário retroceder, e tão bem combinados foram que de qualquer deles se descortina de um só golpe de vista toda a parte interna dos mesmos, tendo por ponto objetivo o vasto recinto de anfiteatro, palco e fundo em uma só peça desde o pórtico da entrada até os salões do fundo onde finalizam as seis galerias que dão comunicação aos camarotes, oferecendo por esta ligação sucessivo ingresso livre a todos os pavimentos de que está revestido o edifício.

Todas as galerias divididas por colunatas de espaço em espaço eram guarnecidas de balaústres pela parte interna, e pela externa, ventiladas por 365 janelas que permitiam uma boa ventilação. Este mesmo sistema presidia aos salões, para o qual se descia por uma escada monumental que ficava *vis-à-vis* com a grande porta de entrada. Pelas descrições percebe-se o apuro com que Bartolomeu preparou os interiores, utilizando espelhos e esculturas nos saguões e corredores – verdadeiras novidades no mundo artístico fluminense – além de "pinturas radiosas nos jardins", trabalho de apurado gosto e prodigioso efeito realizado pelo cenógrafo Pitaluga. A decoração dos camarotes e dos salões também surpreende pelo luxo das descrições. Há indícios –

pelo luxo descrito nas crônicas, de que a decoração dos camarotes e dos salões também surpreendia. Entretanto, tratava-se de um prédio vernacular, um improviso em matéria de arquitetura.

Na questão da iluminação da sala de espetáculos, valem os comentários de um cronista em 1872, quando elogia a "surpreendente iluminação a gás" elaborada com tanta perícia e dedicação pelo decorador João Cyrillo de Andrade Leite, estabelecido à rua da Constituição 81, com armazém de cristais e aparelhos para gás".

> O grande salão final suntuosamente alcatifado, decorado com grandes espelhos e iluminados "a giorno" por custosas arandelas de gás e cinco riquíssimos lustres, guarnecidos a consolos e vasos de flores, completa a idéia grandiosa de luxo com que adornou todo o teatro o empresário a fim de que este ano tocasse ao sublime os bailes sem rivais que em seus anúncios modestos prometem apresentar.[4]

Em 2 de julho de 1894, Dunlop registra que a Companhia de Ferro-Carril do Jardim Botânico iluminou o palco do Teatro Lírico com quatro lâmpadas ligadas por um fio de aço ao cabo de bondes na rua, tendo sido aberto processo judicial pela Société Anonyme, que se julgou violada em seu privilégio de fornecer iluminação à cidade. Ganhando a causa, a Societé resolveu permitir os serviços de eletricidade prestados pela Cia Ferro-Carril, desde que cada pedido passasse oficialmente por sua autorização.[5]

Apesar da vívida descrição que acompanhou a divulgação da reabertura do teatro, Moreira de Azevedo, já por volta de 1880, considerava o Lírico como um teatro sem estética, apesar de ser "*o mais vasto de nossos teatros*".[6] Com efeito, o Almanak Laemmetz de 1884, em verbete à página 1204, registra que o Imperial Theatro de D. Pedro II era o maior teatro do Brasil, sendo freqüentado pela alta sociedade, descrevendo que a sala comportava cerca de 2.000 espectadores e a platéia dividia-se em 426 cadeiras de 1ª classe e 380 de 2ª. Entre os camarotes de 1ª ordem e a platéia havia uma excelente varanda com 220 cadeiras. Nos camarotes de 2ª ordem podiam sentar-se 320 espectadores, e 500 na 3ª ordem. O palco era amplo e provido de sofisticada maquinaria, assim como o urdimento para espetáculos líricos e dramáticos, companhias eqüestres e grandes bailes de carnaval. [7]

Na *Revista da Semana* de 1º de outubro de 1932, no artigo *A vez do Lírico,* Escragnolle Doria assim se expressa:

> a gente elegante do ponto dos bondes de Botafogo constituiu a melhor freguesia do teatro do Bartholomeu. Nas noitadas líricas, quando Gayarre suspirava a música de Donizzetti ou Tamagno estentorizava a de Meyerbeer ou de Verdi, a fina flor da sociedade carioca enchia a sala do Lírico em onda fulgurante de jóias, em onda mansa de sedas.[8]

É ainda Doria quem critica o período do Encilhamento, quando o teatro serviu de palco a uma atividade não teatral, pois os grandes negócios e as falcatruas tinham lugar no luxuoso espaço. O Encilhamento resplandecia fugazmente no teatro do Bartolomeu, onde "grandes fortunas se fizeram da noite para o dia. Mas o teatro certamente presenciou "*a enxurrada moral cujas sujeiras por muito tempo mancharam a sociedade carioca*". [9]

Do fim da guerra do Paraguai à Proclamação da República, em dezenove anos, o Lírico abrigou a fina flor da sociedade fluminense apresentada pelos frutos de beleza, dinheiro, fidalguia, talento, elegância.[10] Depois tudo isso perdeu importância. Veio a República. Com a partida do imperador; extinguiu-se a alma de uma época. Outra nasceu: outra gente, usos e costumes outros. A mudança logo se refletiu no teatro do Bartolomeu (fig. 9).

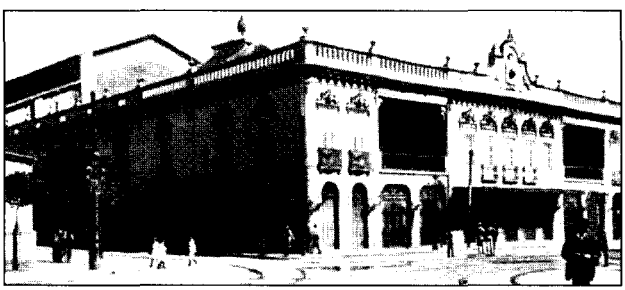


Fig. 9 – Teatro Lírico – Fachada da sala de espetáculos. (Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro)

Morales de los Rios [filho], que participou da reforma de 1903, observou que a estrutura de ferro era dotada de três ordens de camarotes, platéia com oito centenas de cadeiras e vasta "torricella", onde se acotovelavam os estudantes. Era o teatro da ópera. "*Quando estava cheio, com as senhoras regiamente vestidas e os cavaleiros de casaca, o aspecto que apresentava era magnífico*".[11] No princípio, ainda foi possível manter tal ou qual ilusão do passado. Algumas renomadas companhias ainda procuraram o Lírico, apesar de o público ter se modificado. O *Jornal do Commercio* de 23 de abril de 1890 registra a chegada da famosa companhia eqüestre dirigida por Luiz Ducci e representada por Alfredo Cattaneo. Diz ainda que o Teatro acabara de passar por esplendorosa reforma para receber aquele espetáculo, já após a proclamação da República, quando passou a chamar-se Teatro Lírico. A reforma seguinte foi submetida à prefeitura em 22 de janeiro de 1900, quando o proprietário Bartolomeu Silva requereu aumento da fachada pelo lado da rua Senador Dantas e justificou o pedido de licença de obras no sentido de fazer desaparecer uma série de elementos que tornavam o teatro "*feio e impróprio a uma capital como a nossa*".[12]

Em 8 de abril de 1919, o periódico *A Noite* relata as modificações empreendidas pelo empresário José Loureiro, e a reabertura do Teatro com um concerto do pianista Romano Andrés, vindo de Buenos Aires. Espetáculos com grande número de participantes como o coro e orquestra eram quase sempre encenados no Lírico, pela excelência de sua caixa cênica. Laffaiette Silva assim descreve o interior da sala de espetáculos por volta de 1920;

> A sala principal era toda pintada de branco e ouro e descrevia a forma de uma ferradura. Em torno de cadeiras, encostada à platéia, corria uma espécie de estrado [...]. A Tribuna Imperial erguia-se sobre a porta principal da entrada, rematando na altura do teto e ocupando a largura de quatro camarotes.[13]

Em 30 de novembro de 1926, o Annuário-Theatral Argentino-Brasileiro informa que o prédio, de propriedade de Margarida Chaves, estava arrendado para a Empreza Nicolino Viggiani, existindo então números de lugares já modificados. A ambigüidade da arquite-

tura fazia-se notar pela híbrida estrutura do antigo circo, ricamente adaptada para uma casa de ópera. Lima Barreto observa que:

> (...) o teto sempre me intrigou. Como os varões de ferro eram atravessados, supus que se destinassem a trapézios e outras coisas de acrobacia. Ópera ou circo? Entretanto, eu estava no ponto mais elegante do Brasil; no ponto para que converge tudo que há de mais fino na minha terra. Era para brilhar ali que nós todos brigávamos, matávamos e roubávamos; por sobre os milhões de quilômetros quadrados do Brasil.[14]

Percebi a importância da representação que os indivíduos também elaboravam para si próprios, na medida em que todos os esforços convergiam para o teatro do mundo representado pela sociedade nas salas de espetáculo, em especial na do Lírico.

A fachada principal compunha-se de um corpo central com cinco janelas de verga reta do tipo francesa, onde sobressaíam as sacadas. Ao nível do térreo, uma grande porta central com bandeiras e simetricamente dispostas, duas *loggias* com gradis em ferro batido sobre duas largas portas de verga abaulada. Nas esquinas, ainda ao nível do térreo, duas estreitas portas de verga em arco pleno, encimadas por duas janelas francesas com sacada em ferro batido. A arrematar o conjunto simétrico, uma balaustrada nas laterais ao frontão central que escondia parcialmente o telhado.

Famosas foram as cadeiras tradicionais e raras executadas em jacarandá e distribuídas pela platéia, diversas ordens de camarotes e frisas e no camarote imperial, montado em grande luxo. No encosto havia os três recortes característicos, e na tabela central uma placa de esmalte preto e branco com a letra e o número da poltrona. Com braços, assento em palhinha e "pés de cachimbo" – características constantes nos móveis de uso doméstico no Brasil, por volta de 1860, dispunham, na parte posterior dos pés, de trave para que as cadeiras não deslizassem durante o espetáculo.[16]

Luiz Edmundo registra a reforma parcial que devolveu o teatro ao esplendor da elite dos tempos de D. Pedro II, "*diluída ou conjugada à elite republicana do Dr. Campos Salles*". Mas critica a arquitetura do *foyer*:

> o teatro, apenas, está mais velho, mais feio, com sua ridícula entrada forrada de espelhos, com uma escada de honra mostrando marcas autênticas de cupim, mal lustrada, requerendo aposentadoria. Pelos corredores mal iluminados a bicos de gás, que conduzem à platéia, lembrando tortas e estreitas vielas mouriscas, cruzam, no entanto, espectadores elegantíssimos, os homens de casaca, as mulheres em grande *decolleté*, cobertas de jóias e escandalosamente perfumada.[17]

Quanto à sala de espetáculos, diz o cronista que a mesma não comporta mais a população de uma cidade que continua a dobrar a cada vinte anos, mas realça o mesmo luxo de toaletes, a mesma grandiosidade de aspecto e pompa de outros tempos, num salão sempre lotado. "*Não há uma frisa, um camarote, uma varanda, uma cadeira ou ponta de galeria, sem o seu espectador, sempre muito elegantemente posto*". O mais curioso é que o cronista preocupa-se em analisar os aspectos técnicos da construção. Apesar da constatação de que o empresário nem utilizou os serviços de um arquiteto, tanto a acústica quanto a visibilidade são elogiadas.

> A sala é feia e velha, mas, além de uma acústica magnífica, agrada pela comodidade, verdadeiramente britânica. Assentos amplos, a platéia com cadeiras de braço confortabilíssimas, vastos camarotes, com lugares até para dez pessoas, ausência absoluta do que se chama "lugares cegos". Até as galerias, onde se instala a estudantada, são amplas e agradáveis. Apenas ainda são muito irrequietas e gritonas, essas mesmas galerias, conservando a tradição da assuada, do trote, da graçola, da chula, que vem de tempos que lá vão.[18]

No início da década de 1930, o Lírico desapareceria para ceder lugar a um alto prédio. O Largo da Carioca estava sofrendo novas modificações urbanísticas e um incêndio atingira o teatro. Com o título "uma relíquia da cidade", o *Jornal do Brasil* de 28 de dezembro de 1933 denota a melancolia que atinge aos cariocas ao iniciar-se a demolição do teatro onde, por muitas décadas, os mais famosos intérpretes da arte lírica mundial haviam proporcionado espetáculos de gala aos habitantes da cidade. O palco, bem estruturado, consagrou reputações de astros da ópera lírica como Novelli, Emmanuel, Marie

Durand, Borghi-Momo, Tamaygne, Battistini, mas também acolheu grandes atores dramáticos como a Duse, a Sarah Bernardt, a Réjane, Coquélin, Antoine... Era o palco das celebridades, em especial dos italianos e dos franceses. "Desde que um artista alcançava sucesso na Europa, era logo atraído para o Rio, indo exibir-se no Lírico, diante de nossa platéia, fremente, maravilhada", diz o noticiário.[19]

Interditado pela Prefeitura, o prédio foi vendido por seus proprietários sem leilão público. A Light e a Caixa Econômica disputaram os lances, vencendo a última, que ali pretendia iniciar uma grande obra. O sino que anunciava o início do espetáculo foi parar na residência do Dr. Ferreira Lage, no alto da Tijuca. A cadeira Letra L. nº 3, do citado benemérito, foi vendida para o proprietário do museu Mariano Procópio em Juiz de Fora. E assim, aos poucos, todas as belas peças que haviam integrado o luxuoso teatro do Império, saíram de seus contextos para a diápora que quase sempre ocorre quando se destrói um bem cultural repleto de memórias e de tradição. O edifício marcou época na história da cidade.

O Teatro Fênix: mistérios e transformações

Um dos mais polêmicos edifícios teatrais da história das artes cênicas cariocas, o Teatro Fênix abrigou usos antagônicos que variaram de teatro erudito a cinema, de teatro de variedades ao cassino. Erguido sobre um terreno remanescente da abertura da avenida Central, próximo do local onde desde 1862 havia funcionado o antigo Eldorado, o novo Teatro Fênix, adquirido pela família Guinle, integrava o conjunto do Palace Hotel e teve suas obras terminadas em 1908.

Interessante lembrar que o antigo teatro – que após várias denominações também se chamara Fênix Dramática – representava um marco na vida cultural da cidade, situado ao lado do Hotel Brisson, também demolido durante a reforma Passos. A intenção dos Guinle era entregar o novo teatro a uma companhia nacional, e para isso entraram em entendimentos com o empresário Celestino Silva, um dos mais prestigiosos naquela ocasião. Mas, infelizmente, os propósi-

tos não se concretizaram e por dois anos o teatro esteve fechado, sendo inaugurado pelo empresário Ballioni, que transformou o Fênix em cinematógrafo e *music-hall.*

A edificação, obra dos irmãos Januzzi, era rica em revestimentos nobres e destacava-se no panorama das artes cênicas como uma das mais bem projetadas da cidade. Pode-se considerá-la nivelada, por seu conforto e elegância arquitetônica, ao Teatro Municipal, projetado por Francisco de Oliveira Reis. Construída segundo o modelo do teatro italiano, possuía uma ampla sala de espetáculos com platéia, frisas, camarotes e galerias, além de uma caixa cênica de vastas dimensões, permitindo a encenação não só do gênero dramático como também de espetáculos de ópera e balé. Um dos elementos mais expressivos do prédio eclético era a escada monumental – construída em ônix – ligando o *foyer* aos pisos superiores. As fachadas, simétricas e bem articuladas, denotavam o saber dos Januzzi quanto aos padrões ecléticos das *Beaux-Arts* (fig. 10). Os três pavimentos refletiam-se nas fachadas ricamente trabalhadas em estuque e pedra. Cornijas projetadas faziam as interseções entre os pisos. No pavimento ao nível da rua, além dos portões principais, os grandes vãos verticais apresentavam-se também rebatidos no andar superior, o pavimento nobre. No terceiro pavimento podiam-se observar dois óculos nas duas extremidades e janelas de reduzida largura, bem verticalizadas, voltadas para a rua Barão de São Gonçalo. O conjunto denotava um edifício teatral de

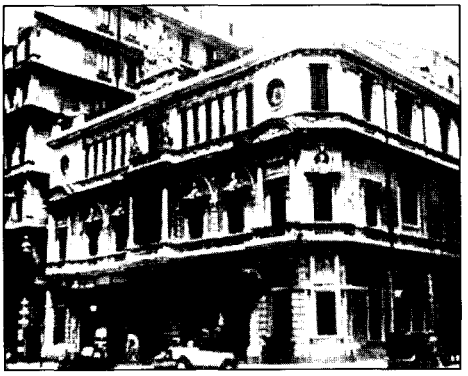


Fig. 10 – Teatro Fênix – Foto da fachada. Observam-se os rebuscados detalhes utilizados por Januzzi, bem como o requinte da arquitetura. (CTAV/FUNARTE)

elite, bastante diverso dos frágeis teatros que se construíam e reconstruíam nos arredores da Praça Tiradentes. Os camarins, maiores do que os de vários teatros da cidade, as muitas salas para ensaios, e a sala de cenografia, coberta por uma cúpula, identificavam-no como um dos melhores teatros do Rio de Janeiro.

Segundo um cronista de *O Jornal*, E. Martim Gonçalves, na passagem da rua para o interior do Fênix tinha-se a impressão de se entrar no mundo irreal do teatro, tão envolvente era a atmosfera criada pelos estuques dourados, pelas cortinas de veludo, pelos mármores e lustres de cristal.[20] O cronista de *O Jornal* dá vazão à emoção que envolve o espectador diante da arquitetura repleta de signos, característica dos teatros ecléticos do século XIX, nos quais se inspirou Januzzi para projetar o Fênix (fig. 11). Adequando os interiores ao luxo que presidia às representações teatrais, o engenheiro obedeceu aos princípios de Charles Garnier para a arquitetura teatral.[21] Tal como o mentor da Ópera de Paris, Januzzi podia imaginar os espaços que criou ocupados pelas mulheres ricamente vestidas, repletas de jóias faiscantes, plenamente adaptadas ao ambiente mundano de um teatro de elite.

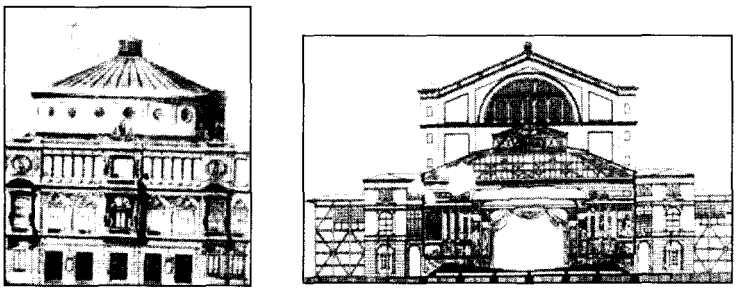


Fig. 11 – Teatro Fênix – desenho da fachada principal e corte pela platéia, permitindo observar a excelência do palco cênico, subutilizado no longo período em que o teatro se transformou no Cinema Ópera.(CTAV/FUNARTE)

A pesquisa apontou para um período de longa decadência que levou a sala de espetáculos à degradação. Mas, na segunda década deste século, o cronista Luiz Edmundo ressalta o esplendor do teatro na

première de *Telhados de Vidro*, em 1916, repleto de um público aristocrático e elegante. Sobre a estréia, a revista *Theatro e Sport* de 2/9/1916 nº 97, publica pequeno verso. O cronista da citada revista destaca a reabertura do "elegante e airoso" teatro da rua Barão de São Gonçalo – atual avenida Almirante Barroso –, ocupado então pela Companhia do Teatro Pequeno, sob a direção de Mário Domingues e Renato Alvim. Esta Companhia parece ter criado para o Fênix o apelido carinhoso de Pequeno, utilizado por Luiz Edmundo, que emprestou seu nome para co-empresariar a referida companhia. Tudo corria muito bem para a antiga casa de espetáculos que já havia sido conhecida como "caveira de burro" – visto que ficou desocupado de 1908 a 1914 – quando um dos arrendatários decide-se a transformar o belíssimo *foyer* em cassino, ali instalando roletas e mesas de bacará. Luiz Edmundo e seus sócios reagiram e o arrendatário – pouco dedicado às artes e visando os gordos lucros que a casa de jogos lhe daria – mandou fechar as portas do teatro Fênix. O caso figurou em todas as manchetes de jornais, mas, não ocorrendo acordo, o sonho da companhia se desfez.[22]

Grandes polêmicas foram detectadas na imprensa quando da implantação da casa de tavolagem. Verificou-se ter o Teatro Fênix sido transformado em cassino apesar da resistência dos teatrólogos, que defendiam o teatro como uma casa dedicada às artes. A casa de espetáculos passou por uma série de degradações chegando a abrigar filmes sem valor e representações do gênero livre.

É fato que o cinema se apossara da vida cultural da cidade, mas uma obra de valor arquitetural como o Teatro Fênix merecia espetáculos de melhor nível. Infelizmente, albergou a insipidez do cinema poeira exibindo, por baixos preços, programas mistos de cine e variedades. Alice Gonzaga registra este período de funcionamento do edifício teatral como cinema, empresariado por diversas companhias até 1932. Segundo esta autora, filha do cineasta Adhemar Gonzaga, dono da Cinédia, "*o pontapé decisivo para o programa de grandes cinemas foi dado em 1934 (...)*".[23] Contudo há indícios de que, entre 1932 e 1937, o prédio tenha ficado desocupado.

Em 1937, o teatro foi arrendado Vital Ramos de Castro, empresário cinematográfico, que o rebatizou de Cine Ópera, fato que motivou críticas de Bastos Tigre quanto à denominação de Ópera para um cinema que exibia filmes de baixa categoria.[24] Finalmente, em 1944, no final da gestão de Henrique Dodsworth, executou-se uma reforma que devolveu o teatro às artes, voltando à denominação de Fênix. Fechado por longos anos aguardando a desapropriação, o antigo teatro ficou conhecido como teatro mal-assombrado ou "caveira de burro". Em 1952, os periódicos revelam a luta pelo funcionamento do teatro e alguns cronistas lamentam seu abandono. Henrique Pongetti, em crônica publicada no jornal *O Globo*, assim manifesta suas impressões:

> O Teatro Fênix continua fechado enquanto se arrasta o drama financeiro da sua desapropriação. Dizem até que está mal-assombrado. Que à meia-noite em ponto as almas dos "eminentes" canastrões baixam ao seu palco – sem quebrar um só fio do imenso dossel de teias de aranha – e se revezam num cavernoso ato variado. Deve ser verdade. Mesmo antes do fechamento, algumas temporadas de brilhantes atores vivos sentiram a interferência do Além. A platéia se apresentava repleta, mas os talões de ingresso permaneciam virgens e o porteiro jurava pela honra de sua progenitora que não vira ninguém entrar...Um dia, houve um detalhe que deu para desconfiar: a primeira atriz recebeu uma belíssima "corbeille" de saudades bem roxas e de cravos de defunto. Procurou o cartão do admirador e encontrou uma porção de setinhas marotas indicando o itinerário para se chegar a certo túmulo...[25]

Outra crônica, de Paschoal Carlos Magno, publicada em 1954, fala da proposta de desapropriação apresentada à Câmara dos Vereadores por Raimundo Magalhães Junior e questiona quando o Prefeito mandaria reabrir o teatro.[26] A Lei 587, de 21 de junho de 1951, determinou a desapropriação do Teatro Fênix. Não investiguei os fatos que extrapolam os limites temporais desta pesquisa, mas em 1958 o teatro foi demolido, e com ele as lembranças das inúmeras companhias teatrais que deleitaram o público carioca.

Na tentativa de reconstituir uma arquitetura que desapareceu da paisagem urbana, analisei a arquitetura de teatros através das descrições dos cronistas, bem como na iconografia de época, e concluí que

a partir da segunda metade do século XIX os ornatos que revestiam as fachadas encobriam estruturas de ferro, sendo fruto da influência do capital de formas característico do neoclassicismo. As ordens gregas, as colunas adossadas e os frontões citados pelos indivíduos que freqüentaram as casas de espetáculo são indícios de que a arquitetura dos teatros cariocas – até 1949 – caracterizou-se por uma roupagem clássica arrematando a conformação típica do palco italiano, já algumas vezes recoberto por tesouras metálicas.

Os edifícios teatrais construídos no final do século tinham uma identidade própria. Ainda que os teatros, enquanto instituições, mudassem constantemente de um empresário a outro, de uma companhia a outra, a própria arquitetura da casa de espetáculo ocupava um papel identificador no sentimento do público, talvez tão significativo quanto o papel da peça ou dos atores.

Apesar da precariedade da arquitetura dos teatros que exibiam o gênero "alegre", essas casas de espetáculo atraíam um público constante que fazia do Rio de Janeiro uma cidade de intensas e ricas práticas sociais, um espaço que, no imaginário da população, estava sempre vinculado à música, à dança e às belas mulheres ricamente trajadas. Os edifícios teatrais hoje desaparecidos escreveram parte da história social e urbana da antiga Capital Federal.

Percebe-se que desde o tempo do Império as práticas teatrais se apresentaram com muita intensidade na vida do Rio de Janeiro, modelo e símbolo da nação. O espaço público é também o *theatro mundi* onde os atores sociais representam movidos por desejos arrivistas e pela ampliação do gosto burguês. Além dos pequenos teatros e dos inúmeros cinematógrafos construídos ou adaptados, já estudados em obra anterior, sublinhei aqui a importância dos edifícios teatrais de grande porte como o Lírico e o Fênix, expoentes na vida cultural da nação, que mantiveram valores do passado tanto na arquitetura quanto no tradicional palco italiano. No próximo capítulo investigo a tentativa frustrada de modernização do espaço teatral.

NOTAS:

[1] "Uma tradição de dous regimens. *Do popular picadeiro á ribalta gloriosa* – o fim do Theatro Lyrico". de 13/09/1932 [arquivo IHGB]

[2] COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Itatiaia, 1988, p. 131.

[3] DUNLOP, C. J. "*O antigo teatro Lirico*", s/d [arquivo FUNARTE].

[4] *O Jornal do Commercio* de 11 de fevereiro de 1872.

[5] DUNLOP, C. J. (*op. cit.*)

[6] MOREIRA DE AZEVEDO, *Pequeno Panorama da Descrição dos primeiros Edifícios da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Typografia Paula Brito. p. 315.

[7] MORALES DE LOS RIOS. Reproduzido In *Jornal do Commercio* 12/02/1956.

[8] *Almanak Laemmetz* de 1884, em verbete à página 1204.

[9] DORIA, Escragnolle. "A vez do Lyrico", In *Revista da Semana* de 1 de outubro de 1932.

[10] Ver *Revista da Semana* de 1 de outubro de 1932.

[11] MORALES DE LOS RIOS. reproduzido In *Jornal do Commercio* 12/02/1956.

[12] Plantas e cortes localizadas no AGCRJ código 50-2-71(fls 1 a 22. Plantas, cortes e cobertura anexos 3, 20-22.

[13] SILVA, Laffayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro, 1960, vol. 1.

[14] LIMA BARRETO. *Vida e Morte de M.J.Gonzaga de Sá*. 3a edição p. 172-173.

[15] MOREIRA DE AZEVEDO, (*op. cit.*) p. 315.

[16] *O Jornal* 31/01/1965 "Interiores".

[17] LUIZ EDMUNDO. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938; V. II, p. 348.

[18] Ibidem p. 349.

[19] *0 Jornal do Brasil* de 28/12/1933.

[20] GONÇALVES, Martin. "O Teatro Fênix". In *O Jornal*, republicado na *Revista da SBAT* ano XXXII, março/abril 1952, nº 272.

[21] GARNIER, Charles. *Le théâtre*. Paris. Ducher. 1884.

[22] LUIZ EDMUNDO. "Pequena história do Teatro Pequeno". In *Revista de Teatro da SBAT*. Maio a Setembro de 1960. nºs 315/316/317.

[23] GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras. 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Record/FUNARTE, 1996. p. 191.

[24]"Cinemas que se foram". *De Theatro*. Rio de Janeiro, Anno II, quarta-feira 06 de julho de 1937.

[25] PONGETTI, Henrique. "Palcos" In *revista de Teatro SBAT* nov./ dez/ 1954, n. 282. (republicada da crônica diária "o show da cidade". In *O Globo*, s/d).

[26] MAGNO, Paschoal Carlos. Teatros do Rio de Janeiro in Revista da SBAT, Rio de Janeiro, nov/dez/1954, p. 3. (republicada pelo *Correio da Manhã*, s/d).

A pseudomodernidade de Alessandro Baldassini no Teatro João Caetano

A década de 1930 foi marcada por profundas transformações políticas, econômicas e sociais, mas ainda não havia no Brasil uma real apropriação das vanguardas européias, mesmo tendo ocorrido a tímida tentativa de ruptura liderada pelos participantes da Semana de Arte Moderna de São Paulo. As oligarquias constituídas no Brasil pelo complexo de cafeicultores, exportadores e importadores foram forçadas a compartilhar o poder com outras classes, em especial com a burguesia. A arquitetura que se fazia na cidade refletia essa ascensão da burguesia, cujo desejo de reproduzir os símbolos da antiga aristocracia estava bem presente nas novas edificações. O embate entre tradição e modernidade apresentava-se bastante ambíguo. Apesar da crescente verticalização, fato que por si só é um indício da dimensão coletiva, ver-se-á que os primeiros edifícios da vários pavimentos eram na verdade palacetes burgueses, com todas as características de mansões individuais superpostas, dispondo inclusive de quartos para criados projetados no sótão. Os artistas da Semana de Arte Moderna de 1922 buscavam a modernidade e condenavam o ecletismo como uma expressão artística burguesa, digladiando-se contra a burguesia à qual quase todos eles pertenciam.

Ainda que Mônica Pimenta Velloso[1] tenha demonstrado magistralmente que, no Rio de Janeiro das duas primeiras décadas deste século, os intelectuais humoristas já tivessem inaugurado a modernidade da crítica e da caricatura, no campo da arquitetura esta modernidade era ainda muito contraditória. No que tange à arquitetura e aos interiores, as novas idéias demoraram a manifestar-se. Enquanto São Paulo buscava implantar parâmetros radicalmente contrários ao academicismo, inspirados nas vanguardas européias, a capital federal havia comemorado o Centenário da Independência erguendo pavilhões que espelhavam todas as tendências historicistas. A *Sessezion* austríaca, o funcionalismo de Adolf Loos, a Bauhaus e o Futurismo

integravam novas experiências européias desde as primeiras décadas do século XX. Sabe-se, no entanto, que os fenômenos de importação cultural constituem um processo quase sempre lento e que o gosto burguês – no que se refere à arquitetura –, estava imbuído dos modelos haussmannianos, ainda muito presentes no imaginário coletivo desde o início da República. O marco para a implantação de novos paradigmas seria a Exposição Internacional de Artes Decorativas e individuais ocorrida em Paris em 1925, que lançou ao mundo uma nova linguagem arquitetural: o *art-déco*. Ora evocando o purismo clássico e as linhas aerodinâmicas dos grandes transatlânticos, ora recobrindo modernas estruturas em concreto e ferro com elementos decorativos geometrizantes – numa expressão variante do ecletismo tradicional –, estes modelos substituíam aos poucos as regras até então vigentes. A sociedade é o lugar onde se traduzem os vários sistemas ideológicos, onde se pode desvendar o imaginário e os sistemas de valores que geralmente ignoram as mutações bruscas, como observa Georges Duby.[2] No período correspondente aos anos 30, apesar do desejo de inovações detectado, nota-se que a recepção da arquitetura foi muito polêmica, como também o foi a recepção de novos hábitos introduzidos na sociedade carioca.

No final da década de 1920, já se tencionava racionalizar a arte de construir. Artesãos e estucadores, que tantas encomendas haviam realizado, produzindo verdadeiros bordados nas fachadas dos prédios de estilo eclético, são substituídos pelos mestres dos vitrais. Contrafortes artificiais à verticalidade das edificações, onde os cheios predominam sobre os vazios, em busca de um "modernismo não funcional". Na Europa, um dos arquitetos que defenderam essa tendência foi Robert Mallet-Stevens, possivelmente inspirado na linha seguida nas primeiras décadas do século pelos arquitetos austríacos do movimento de Sessezion.[3]

O *art-Déco* na arquitetura é o resultado da aplicação dos princípios consolidados em Paris na já citada Exposição de Artes Decorativas e Industriais de 1925. Visava esta exposição mostrar que a França havia se emancipado do *art-nouveau* e que, após quinze anos de *art-déco*, havia novamente um desejo de mudança. Buscava-se tudo aquilo que fosse novo, apontado para a simplificação das formas. As li-

nhas "modernistas" significavam uma mudança e uma ruptura. Desenhos orgânicos foram dispensados, passando a imperar ornamentação mais geometrizada. Nicolau Svecenko interpreta com acuidade o conceito de "moderno" aqui utilizado:

> O vocábulo "moderno" vai condensando conotações que se sobrepõem em camadas sucessivas e cumulativas, as quais lhe dão uma força expressiva ímpar, muito intensificada por esses três amplos contextos: a revolução tecnológica, a passagem do século e o pós-guerra. "Moderno" se torna palavra – origem, o novo absoluto, a palavra – futuro, a palavra ação, a palavra potência, a palavra – libertação, a palavra – alumbramento, a palavra reencantamento, a palavra epifania. Ela introduz um novo sentido à história, alterando-lhe o vetor dinâmico do tempo que revela sua índole não a partir de um ponto remoto no passado, mas de algum lugar no futuro.[4]

Há, contudo, que se diferenciar as duas correntes surgidas quase que simultaneamente no campo da arte de construir: o estilo que abolia alguns detalhes preciosistas do *art-nouveau,* aderindo às tendências geometrizantes, mas ainda ornamentais, e o funcionalista-racionalista, cujas estruturas eram completamente depuradas, conforme defendia Adolf Loos que considerava o ornamento como um crime.[5] Esta primeira corrente pode ser classificada tanto como uma expressão do ecletismo, quanto como a passagem para o Movimento Moderno. Esta ambigüidade induz a maioria dos historiadores da arquitetura a esquecê-la, considerando apenas a corrente funcionalista-racionalista, como expressão proto-moderna.[6]

Auguste Perret, em suas principais obras destinadas ao teatro, havia enfatizado que a conveniência e a função do edifício devem ser percebidas simplesmente com um olhar sobre o espaço produzido. A primeira dessas obras, o Teatro Champs Élysées, chocou o público parisiense ainda em 1913, pela audácia da solução que deixava perceber um estilo desprovido de ornamentos (fig. 12). A segunda, o Teatro da própria Exposição de Artes Decorativas, foi uma construção efêmera, que, no entanto, divulgaria o novo estilo não só na Europa como também nos países da América Latina, entre eles o Brasil. Percebe-se a influência da arquitetura de Perret na obra projetada por Alessandro Baldassini e construída por Gusmão, Dourado e Baldassini,

em 1929/30, um desejo de modernidade cujas brisas renovadoras chegaram ao Brasil através da revista *L'Ésprit Nouveau*, editada por Le Corbusier e Ozenfant, além de inúmeros contatos dos intelectuais com as últimas novidades francesas.

Fig. 12 – Teatro Champs-Élysées. Perspectiva do prédio visto da esquina da Avenida Champs-Élysées com Avenida Montaigne. Projeto de Auguste e Gustave Perret. 1913. (B.N.F.)

Um projeto polêmico

Por volta dos anos 1930, o novo mito constituído pelas salas de cinema tornara-se uma ameaça para os estabelecimentos explorados pelos empresários teatrais. O Rio, onde a Semana de Arte Moderna deixara em alguns representantes da ala mais progressista dos artistas um forte desejo de mudança, aos poucos entrava no ritmo frenético que já embalava São Paulo. O prefeito Prado Junior (16/11/1926 a 24/10/1930) tencionava reformar o Teatro João Caetano, ex-São Pedro de Alcântara. Contudo, a simples reforma acabou sendo a total reconstrução do antigo teatro. Consultas aos arquivos indicam ter ocorrido uma acirrada polêmica entre Joseph Gire, autor de um projeto de remodelação, e Alfred Agache, defensor da reconstrução. A proposta de Gire, citado na imprensa como autor do projeto de remodelação, fora inicialmente aceita.[7] Uma vez constatadas as perfeitas condições de solidez do teatro, o prefeito pretendia empreender a reforma, porém Agache, contrário ao projeto de Gire, e interessado em atender a Baldassini, convenceu o prefeito da necessidade de se recuar a fachada do João Caetano em relação ao alinhamento da Avenida

Passos, e da rua Luiz de Camões, fato que implicaria em reconstruir a sala de espetáculos segundo a proposta de Agache. Ocorreu grande polêmica em torno da demolição do antigo Teatro São Pedro. *O Malho* publica sobre a necessidade de se retificar o alinhamento da Avenida Passos e da rua Luiz de Camões, para valorizar a construção do Gabinete Português de Leitura, conforme proposto por Agache e adotado por Prado Junior.[8]

As críticas em geral lamentavam a demolição do tradicional São Pedro, cujas formas ecléticas já haviam se incorporado à paisagem da praça. Ao invés de "um caixão de cimento armado, acanhado, estreito e abafado", muitos preferiam a proposta do arquiteto Gire, "um belo projeto em que eram aproveitadas as grandes linhas arquitetônicas, e apenas dado um caráter moderno, mas tudo de acordo com nosso clima, os nossos usos, e os nossos costumes". [9] Considerando o novo projeto "um verdadeiro atentado ao bom senso, além de ser contra a tradição que guarda aquela casa de espetáculos", o articulista vaticinava que "em noites de calor ninguém poderá suportar o teatro", que inclusive teria muito menos espaço que o antigo".[10]

Segundo o arquiteto Jerônimo Cavalcanti, que publicou um longo artigo defendendo o projeto de Baldassini, as críticas à arquitetura do teatro decorriam do fato de ser a fachada da edificação diversa da do tipo convencional eclético, adotado até então. O autor julgava natural que o teatro João Caetano, saindo desse modelo, provocasse nos espíritos conservadores uma natural reação, que era "mais uma homenagem à arquitetura avoenga do que mesmo uma repulsa à nova concepção de arte".[11]

Nem todos estavam contra a arquitetura do teatro só porque apresentava "uma fachada futurista". Dias antes da inauguração, um comentarista criticava os descontentes, que atacavam gratuitamente o prefeito apesar de ter ele sido o mentor da edificação de "uma excelente casa de espetáculos".[12] O mesmo periódico, dias mais tarde, elogiou o estilo adotado louvando o bom gosto, conforto, compreensão da vida moderna, reunidos na nova casa de espetáculos.[13] A recepção da obra, dividindo opiniões, permite perceber que o gosto burguês era ainda voltado para a arte tradicionalista, aquela que trazia uso dos

ornatos e cujos símbolos estavam ligados ao passado. Verifica-se certo antagonismo ao novo. Muitos estudiosos da cidade defendiam a manutenção dos antigos edifícios como elementos marcantes na paisagem urbana. Havia também um forte sentimento nacionalista nos anos 1920, por parte daqueles que viam na modernidade uma arquitetura baseada na releitura de nosso passado.[14] Este nacionalismo refletia-se tanto na valorização do passado colonial – defendido pela ala tradicionalista da Escola Nacional de Belas-Artes que incentivou a arquitetura neo-colonial repudiando os estilos vindos da França –, quanto na herança indígena, que traduziu-se em aplicar o *art-déco*, ou seja, formas depuradas e geometrizadas, utilizando como temática motivos marajoaras. A primeira vertente teve inúmeros adeptos, principalmente incentivados pelos concursos instituídos por José Mariano Filho, que apesar de não ser arquiteto, foi presidente da Sociedade Brasileira de Belas-Artes e consultor sobre a arquitetura colonial na revista arquitetura do Brasil. Percebe-se que na nova proposta para o teatro João Caetano foi escolhida uma arquitetura despojada que ensejou polêmicas pelo seu "futurismo", visto que não se inseria na busca do passado, pregada pela Escola Nacional de Belas-Artes, nem caracterizava as tipologias tradicionais para edifícios teatrais. (fig. 13)

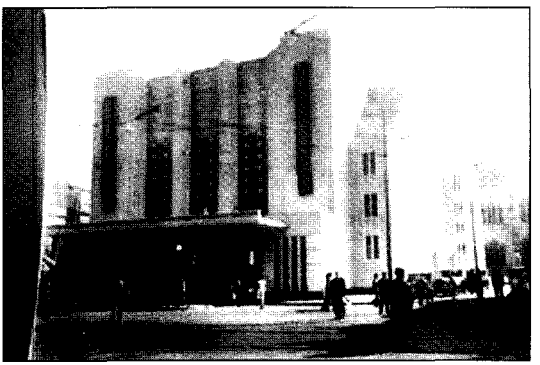


Fig. 13 – Teatro João Caetano após o término da obra, permitindo observar os jogos volumétricos na composição das fachadas. 1930. (Foto Malta, AGCRJ)

Mas é provável que, assim como o articulista do jornal *O Paiz*, que percebia o teatro como orgulho carioca, o prefeito já estivesse imbuído da importância dos prédios e monumentos mais pelo seu valor simbólico do que propriamente pelo uso, conforme análise acurada de Svecenko quando afirma que:

> Esse discursos visuais ostensivos, fixados na magnificência suntuosa do mármore, granito, bronze ou concreto, eram apenas parte da nova visibilidade com que a cidade solicitava seus habitantes. Eles funcionavam como um cenário simbólico-político a estimular, salientar e confirmar disposições emocionais, regularizadas na interação dos habitantes com o espaço público.[15]

A arquitetura, como obra aberta e arte compulsoriamente fruída pelos transeuntes, provoca reações plurais nos indivíduos, tendo portanto uma dimensão coletiva. O antigo São Pedro ainda era um marco não esquecido no imaginário da população carioca, uma emergência arquitetural há mais de um século, edificação que acabou por incorporar-se ao espaço da Praça Tiradentes, criando símbolos que na fisionomia da cidade e que são assimilados pelos freqüentadores daquele local. A reconstrução do Teatro João Caetano, emergindo no espaço físico com sua volumetria purista, dera início à importação de novos modelos.

Prado Junior decidiu optar por uma nova edificação teatral ao invés de simplesmente uma reforma, no intuito de marcar sua administração com um monumento cuja modernidade simbolizasse o desejo de um país novo. A Velha República estava agonizante e nada melhor do que um monumento como o novo João Caetano, emergindo onde durante mais de um século se edificara e reedificara um prédio nos moldes aproximados do antigo Teatro São João. Na obra de Baldassini, o *art-déco* foi mais do que um estilo de fachada, implicando também na geometrização do espaço construído. A própria concepção do que originou o partido arquitetural da sala de espetáculos, apesar de obedecer ainda aos princípios do palco italiano, delineava os camarotes e balcões através de uma semi-elipse facetada. Esta geometrização, característica do *art-déco*, seria enfatizada também no projeto de iluminação da sala. Ao analisar as fotografias de época, constata-se a feliz escolha das dimensões relativas às aberturas em vãos,

acentuadamente verticais e simetricamente ordenados. Obedecendo a uma linguagem clássica, a fachada principal era flanqueada por contrafortes simétricos avançando sobre os vãos por vitrais. O ritmo e a simetria são realçados pela marquise. Nas laterais, o escalonamento ainda hoje faz lembrar as obras parisienses de Mallet-Stevens. Entretanto, são os jogos de luzes que imprimem ousadia à concepção do prédio. Nota-se que a luz brinca de maneiras diversas com os vários relevos das fachadas. Diferenças semânticas podem ser percebidas dependendo da luz.

Baldassini soube aproveitar as possibilidades oferecidas pela arquitetura concebida como um jogo de "magníficos jogos de luz", dando origem a uma arquitetura sábia e correta, como pregava Le Corbusier.[16] Houve preocupação em tirar partido da iluminação elétrica como meio de comunicação da arquitetura, principalmente à noite, quando a Praça Tiradentes fervilhava em multidões atraídas pelos luminosos dos muitos teatros existentes no local. Percebe-se que a arquitetura destinada à noite denota mais claramente o simbolismo que reveste uma sala de espetáculos. A massa arquitetural projetada que de dia se impõe pelo seu volume, torna-se fluida à noite, com as linhas iluminadas pelos vitrais e janelas. O espetáculo iniciava-se ainda na praça, ampliando a dimensão pública, confirmando o argumento de Lacloche que enquanto "lugar de consumação noturna por excelência, os teatros podem estar em perpétua representação, não sendo necessário entrar para fruir um espetáculo".[17] A concepção inicial de Baldassini, hoje bastante descaracterizada, permite perceber a naturalidade com que a ação do palco se estendia para o espaço público, pelo uso cenográfico da eletricidade, criando campos de destaque visual, posições ofuscadas e sombras misteriosas (fig. 14).

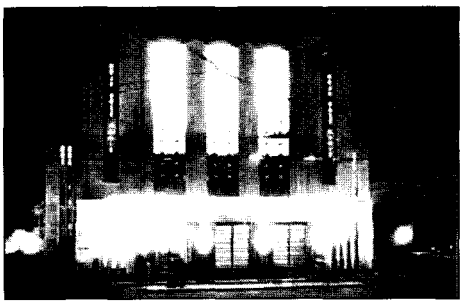


Fig. 14 – Teatro João Caetano à noite, permitindo perceber o espetáculo da própria arquitetura através dos jogos de luz. 1930. (Foto Malta, AGCRJ)

Enfoque privilegiado foi dado à questão da iluminação interna, inspirada no Teatro Pigalle, que trazia polígonos concêntricos do teto da sala – "um ritmo estonteante de ondas luminosas". O João Caetano apresentava dois grandes nichos paralelos à boca de cena iluminados por luz indireta. Tanto ao longo dos camarotes quanto no teto, as sancas formavam horizontes luminosos, numa admirável combinação de projetores e lâmpadas de luz difusa, diretamente enviados à retina.

A análise das plantas do João Caetano permite perceber que Baldassini e Baumgart encontraram o equilíbrio do sistema estrutural repousando sobre três corpos distintos da edificação: o prisma retangular que conforma o *foyer*, o dodecaedro referente à sala de espetáculos e o prisma de base aproximadamente retangular da caixa cênica. Tal esquema estrutural, apresentando colunas em concreto armado apenas na periferia, possibilitava aos espectadores total visibilidade. Três vãos de entrada, providos de portas de correr, abriam-se sobre o vestíbulo e deste davam acesso ao *foyer*, onde se encontravam as duas bilheterias, simetricamente opostas. Passava-se logo à sala de espetáculos ao nível da platéia e das frisas, ou subia-se os lances em L das duas escadas simétricas que introduziam aos camarotes oficiais e aos demais camarotes, dispostos ao longo da linha poligonal (fig. 15). Na sala, podia-se notar que a ornamentação se restringia aos jogos de luz sob as sancas ou luminárias de desenho *art-déco*. Escadas laterais ao hall de acesso permitiam também o acesso ao segundo *foyer*, no pavimento nobre, onde ficava o bar e ainda hoje pode-se apreciar os murais pintados por Di Cavalvanti. A Semana de Arte Moderna havia despertado os artistas brasileiros para os temas nacionalistas, e Di Cavalcanti foi um de seus expoentes no Rio. Evocando as danças e costumes típicos de nosso país, os dois painéis, cada um numa extremidade do *foyer*, medindo 4,50 metros por 5,30 metros, constituem obra de valor a enriquecer a arquitetura despojada. As artes plásticas faziam-se ainda representar por quatro expressivos trabalhos de escultura devidos ao buril do artista Quirino Silva, *o Ritmo e o Som*, um de cada lado do pano de boca, e dois painéis, também simetricamente dispostos, na passagem para o interior da sala.[18]

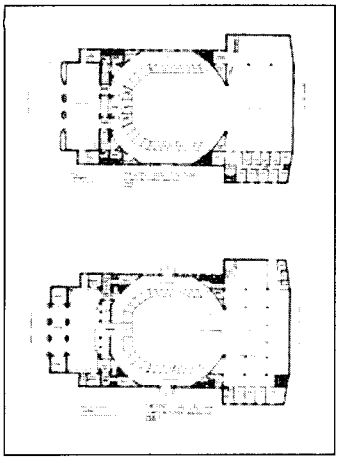


Fig. 15 – Teatro João Caetano. Plantas da platéia e balcão, permitindo perceber os três corpos distintos da edificação, o palco moderno italiano, ainda que estilizado, e o sistema estrutural possibilitado pela técnica do concreto armado. 1927. (Arquivo SMU/PCRJ de Irajá)

Esse *foyer* superior acentua claramente a protomodernidade do edifício-teatral, a intenção plástica de depuramento racionalista, não rompendo contudo com os parâmetros clássicos de um bem dosado academicismo. Confirma-se, portanto, nesta obra a dualidade referida por Luiz Paulo Conde, com relação às obras edificadas nos anos 30 e 40, período em que os arquitetos, ao mesmo tempo "em que combatiam a Academia des Beaux-Arts e o decorativismo *art-nouveau*, apresentavam em seus projetos uma restauração de matriz neo-academicista classicista". Esta dualidade gerou duas vertentes nas propostas arquiteturais adotadas, "às vezes convergentes, e, em alguns casos, antagônicas".[19]

Em que pesem as polêmicas sobre o fato de a arquitetura do espetáculo representar em si o próprio teatro do mundo, e a própria vida em dimensão particular, no Teatro João Caetano esta ilusão de vida se exprime pelas reflexões, pelas tensões diversas da linha que levam o indivíduo a participar do jogo de funções, metaforizando um personagem desempenhado seu papel no espaço da simbólica Praça Tiradentes. Uma obra que tentou o inusitado, mas estava ainda repleta do modelo clássico.

Investigou-se o prédio projetado por Baldassini sem considerar as inúmeras descaracterizações pelas quais passou a obra. Como sugere G. C. Argan, o historiador das artes deve explicar e interpretar o

significado intrínseco dos feitos artísticos. A obra de arte não se modifica diante dos olhos do historiador; é como sempre foi, e se o tempo a transformou, o historiador deve se esforçar para reconduzi-la a sua condição original, tal como se apresentava no momento de sua criação.[20]

Uma análise acurada da situação em que se encontrava o teatro carioca antes das criações mais arrojadas de Nelson Rodrigues, Paschoal Carlos Magno e alguns diretores e cenógrafos corajosos permite afirmar que as concepções cenográficas estavam ainda muito distantes daquelas das vanguardas européias, conforme pode ser verificado no próximo capítulo.

Notas

[1] Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta. *A modernidade do Rio de Janeiro*. Quixotes e turunas. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

[2] Cf. DUBY, Georges. "L' histoire des systhèmes de valeurs". In *I' Historien entre I' éthnologue et le futurologue*. Dir. De Jerôme DUMOULIN et Dominique MOISI, Paris : Mouton éditeur, 1972, p. 253.

[3] Cf. LIMA, Evelyn. F.W.. *Av. Presidente Vargas: uma drástica cirurgia*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1990, (1º ed.), p. 55.

[4] SVECENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, Sociedade e Cultura nos frementes dos anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 228.

[5] LOOS, Adolf. *Ornamento y delito*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

[6] Para detalhes estilísticos consultar o *Guia da arquitetura Art-Déco no Rio de Janeiro*, publicado pela prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1996.

[7] Cf. reportagem especial "O novo João Caetano e sua tragédia em ensaios", publicada em 10/05/1929, no jornal *A Pátria*.

[8] MARI NONI, "O Novo São Pedro" seção Theatros. In revista *O Malho* de 25 de maio de 1929.

[9] "O novo João Caetano e sua tragédia em ensaios", publicada em 10/05/1929, no jornal *A Pátria*.

[10] Com acomodações para 1800 pessoas, a lotação do teatro distribuía-se em: três tribunas com ante-salas, [para o presidente da República, prefeito e conselheiro municipal], 28 frisas, 26 camarotes, 260 lugares nos balcões, 480 lugares nas galerias, e, na *promenade* destas últimas, lugares para 200 espectadores.

[11] CAVALCANTI, Jerônimo. [eng civil] "O Theatro João Caetano". In *Viação*. Novembro e dezembro de 1929. Prefácio de Felippe dos Santos Reis. p. 37.

[12] "Em torno da inauguração de uma casa de espetáculos". In *O Paiz*, 23 de junho de 1930, n. 16 665, p. 1.

[13] "Temporada inaugural do João Caetano" In seção Artes e artistas de *O Paiz*, 23 de junho de 1930, segunda-feira, n. 16681, p. 6.

[14] Ver SANTOS, Paulo (op. cit.), p. 105.

[15] SVECENKO, Nicolau. (op. cit.), 1992. p. 99.

[16] LE CORBUSIER. *Vers une Architecture*. Paris : Ed. G. Grès et Cie, 1928, p. 16.

[17] F. LACLOCHE et G. GRIBE. *50 Lieux-50 villes– salles de cinéma– situations urbaines– architecture– aménagement*. Paris : Eldorado. Ministère de la Culture. Délégation à l'aménagement du territoire et à l' action régionale. s/d. p. 22.

[18] Cf. artigo publicado no *O Correio da Manhã* de 24 de junho de 1930.

[19] CONDE, Luiz Paulo. et alii. "Proto-modernismo em Copacabana. Uma arquitetura que não está nos livros", in *Arquitetura-Revista*. FAU/UFRJ. Rio de Janeiro, 1985/1986, pp 40-49, p. 44.

[20] Cf. G. ARGAN. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Trad. Beatriz Podestá. Barcelona: Editorial Laia. 1984, p. 25.

A CENA CARIOCA: MAIS TRADIÇÕES DO QUE RUPTURAS

Investigar as artes do espetáculo no espaço teatral no Rio de Janeiro entre 1880 e 1940 é a proposta deste capítulo. Sabe-se que é no palco do teatro, na encenação dos monólogos, diálogos ou corais que a vida encontra sua expressão real. A totalidade expressiva não se revela ao leitor de um libreto ou de um drama, mas ao espectador da cena, compreendendo-se como cena também a atmosfera do espaço teatral, da sociedade presente e do público. Vale lembrar que a crônica de época – uma das principais fontes da pesquisa em história cultural, muitas vezes carece de embasamento teórico. É necessário ter sempre em mente que existe sempre uma relação dialética entre a "prática social", fato ou documento e sua representação, discurso ou fonte, como lembra sempre Roger Chartier.[2] No caso da crônica, utilizada como fonte primária para a reconstituição da cena e da arquitetura, foi necessário ler nas entrelinhas, buscando sempre uma relação entre a informação (produto) e a intenção dos produtores (autor).

Desde 1880, havia vários edifícios teatrais em funcionamento, destacando-se três teatros e um café-concerto, que tiveram intensa relação com os gêneros dramáticos e líricos que exibiam. O Teatro São Pedro de Alcântara (atual João Caetano), cujo projeto arquitetônico foi objeto de estudo detalhado na obra *Arquitetura do Espetáculo*, construído à italiana, da forma mais tradicional, abrigava tragédias, geralmente francesas ou de Shakespeare alguns *vaudevilles*, que muito agradavam ao público, e basicamente o repertório romântico, ou seja, dramas e melodramas. [3] A platéia era em grande parte portuguesa, formada de senhoras e mocinhas apaixonadas. Uma platéia pouco preocupada com as questões sociais, pouco letrada, que talvez necessitasse de um pouco de fantasia para fugir da verdade excessivamente dura da realidade.[4] A reconstrução do teatro no final do século foi primorosa, para que se pudesse utilizar toda a parafernália necessária aos exageros românticos. Rios e tempestades, vendavais e enormes telões que pudessem dar a impressão de uma grande batalha eram

recorrentes na cenografia daquela época. A caixa cênica necessitava grandes dimensões para que pudesse dar conta daquele gestual apaixonado e grandiloqüente. Era realmente um palco apropriado ao repertório.

Já o palco do Ginásio Dramático – teatro com apenas 256 lugares – poderia ser considerado como uma sala íntima. O tipo de sala necessária para a representação de textos realistas, pequena e confortável, com um palco rebaixado, uma ribalta pouco extensa e um proscênio curto. Tudo para que se pudesse dar toda a noção de realismo necessária aos textos encenados. A iluminação da platéia deve ter sido menos intensa do que a do palco, ao contrário da do São Pedro de Alcântara, cuja platéia era tão iluminada quanto o palco. O público do Ginásio Dramático foi formado pela classe intelectual que lutava pela renovação do teatro em termos literários. Em meados do século XIX, o repertório exibido neste teatro era formado por peças inspiradas nos postulados estéticos e ideológicos das peças francesas que procuravam dotar o país de uma dramaturgia com as mesmas características, porém, após a adesão dos autores nacionais, o teatro tornou-se um espaço para a dramaturgia brasileira.[5]

Bastante diferente quanto à forma arquitetural e quanto ao espaço cênico deve ter sido o Alcazar Lyrique, que, como é comum aos cafés-concerto, disporia de um tablado, rodeado de mesas, camarotes laterais e um balcão em forma elíptica. Reinava um ambiente de entretenimento, com o espetáculo no palco e muita conversa nas mesas, como se deduz nas crônicas de época. Os homens e *cocottes* que freqüentavam aquele teatro estavam interessados em divertimento noturno, e as intervenções da platéia deviam ser o auge do espetáculo. O repertório era predominantemente francês. Há indícios de que a iluminação era insuficiente e, tanto na platéia quanto no palco, ocorriam ocasionalmente disputas.[6]

No início do século XX modifica-se o cenário. O Teatro Trianon – construído em dois pisos e situado na avenida Rio Branco – foi inicialmente idealizado como o cinematógrafo Éclair Palace. Mas, em 1915, passou a ser um teatro muito freqüentado, onde se viam atuações bastante tradicionais de Leopoldo Froes, Procópio Ferreira e Gastão Tojeiro.[7] O maxixe era dançado no próprio *foyer*, antes do iní-

cio do espetáculo. Na platéia, o público participava das peças aplaudindo ou vaiando com total envolvimento. A pesquisa *O edifício teatral através da crônica* detectou neste teatro e em outros do mesmo gênero uma cena onde o público se deleitava sem preocupações. No Rio de Janeiro ao mesmo tempo em que surgem as salas de cinema, aumenta o número de casas de espetáculo de variedades, que incluíam exibições de filmes, entre outros números. Segundo Décio de Almeida Prado o público não queria cansar o cérebro com peças de tese, mas sim ouvir belas canções e ver lindas mulheres e espetáculos picantes.[8]

Em que pesem as críticas da elite intelectual da época, o teatro de revista teve excelente aceitação por parte do público e, por décadas, foi o espetáculo predileto dos teatros da Praça Tiradentes. Através de tramas envolvendo acontecimentos políticos e sociais, da caricatura de personalidades públicas com graça e malícia, das músicas que se transformavam em sucesso, apresentando "charges", quadros de fantasia (canto e dança) e uma apoteose final com todo o elenco em cena, a revista era aplaudida por uma platéia alegre e esquecida por horas de seus problemas e lutas quotidianas.[9]

Imperando como gênero nas primeiras décadas deste século, o teatro de revista privilegiou sem dúvida o palco do Teatro Recreio Dramático, tão criticado pelo cronista Luiz Edmundo. O simbólico, as trocas, a alegria de viver típica do carioca encontraram naquele espaço teatral sua expressão maior. Além de comédias, este teatro exibiu revistas, dramas e até óperas, o que permite deduzir ser um teatro de boas proporções, apesar da singela fachada ao final de uma rua estreita.

Detectou-se que a ópera, nos anos 1880, era um tipo de espetáculo muito prestigiado pela platéia brasileira, fazendo também sucesso o teatro falado dramático ou cômico. Naquela época, já estavam disponíveis recursos inovadores na maquinaria, contribuindo sensivelmente para as montagens e encenações operísticas. A ópera sobrevive da grandiosidade do espetáculo, que primeiramente depende das proporções do palco (uma ópera tradicional envolve um número elevado de artistas: coro, pessoal técnico e figurantes), e depois, da troca de cenários e ambientes a cada ato, transportando o público para civilizações distantes e às vezes exóticas, ou mundos míticos e fantasiosos.

No final do século XIX o Rio de Janeiro dispunha do antigo Teatro Pedro II, que após a Proclamação da República passou a chamar-se Teatro Lírico. Este teatro, conforme esclareci no capítulo 3, era dotado de um grande palco e de excelente acústica, em que pesem as críticas de Luiz Edmundo que o designou como "um reles barracão".[10]

Quanto às operetas e óperas-cômicas, muito apreciadas pelo público[4] fluminense, foram montadas nos teatros Apollo, Phenix Dramático, Lucinda, Recreio Dramático e Sant'Anna, fato que aponta para a capacidade de adaptação destes gêneros líricos às caixas cênicas de menores dimensões.[11]

Muitas foram as críticas aos teatros de arquitetura efêmera que surgiram no final do século passado e que, num piscar de olhos, passavam às mãos de diferentes empresários. Mas o público estava sempre presente para assistir aos espetáculos musicais. Dos edifícios teatrais acima citados apenas o Apollo – projetado por Adolfo Morales de los Rios (pai) – e o Fênix – projetado por Antonio Jannuzzi podiam ser considerados como dotados de sólidas estruturas.

Os grupos de dança chegavam ao Brasil geralmente incorporados às grandes companhias de ópera que traziam da Europa a orquestra, o coro e o corpo de baile. As dificuldades técnicas e a falta de pessoal especializado dificultavam a encenação de bailados, sendo mais freqüente encenar um *solo* ou um *pas-de-deux* nos entreatos das óperas. A dança, embora bastante apreciada, ainda não constituía um espetáculo isolado, sendo apresentada como entremeio ou ainda complementando o programa. Os teatros menores destinavam-se às apresentações individuais ou de pequenos grupos, quase sempre de danças regionais, mas os grandes espetáculos, que utilizavam pesados e complicados cenários, eram encenados no Teatro São Pedro ou do Teatro Lírico.

Marco decisivo para a vida artística e cultural da cidade foi a inauguração do Teatro Municipal, em 1909. Dotado dos mais modernos requisitos de luxo e conforto, tornou-se o preferido do *grand monde* e passagem obrigatória das maiores companhias teatrais e de artistas internacionais. Caracterizando-se até hoje como uma das melhores casas para exibir espetáculos líricos e de dança, curiosamen-

te, o estatuto inicial do Teatro Municipal previa sua destinação para todas as expressões possíveis de arte teatral e musical, menos para o balé. Posteriormente o estatuto foi alterado e a dança passou a integrar os programas do teatro.[12] O marco da dramaturgia moderna, Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, encenado por Ziembinski e com cenário de Santa Rosa, ocupou este palco em 1943.

A caixa cênica do Teatro Municipal, com 32 por 22 metros, oferece um excelente espaço para a dança, mas foi construído para a ópera – em que pesem as lutas do dramaturgo Artur Azevedo pela construção de um teatro municipal para exibição de peças de autores nacionais. O piso móvel do palco, por onde podiam surgir e desaparecer cenas e personagens foi estruturado para subir e descer, facilitando as fantasias cenográficas, mas tornando-se uma armadilha para o balé. Sua inclinação em nada contribuía para o equilíbrio e piruetas dos bailarinos. Os "cravos" – que prendiam os alçapões e elevadores pelo chão, assemelhavam-se a verdadeiros "dormentes de estrada de ferro" para as frágeis sapatilhas de ponta de cetim e as fendas entre as tábuas do palco foram responsáveis por inúmeras quedas de bailarinos.[13]

Muitas foram as companhias estrangeiras que passaram pelo principal teatro da cidade até 1927. Quando Maria Olenewa inaugura a primeira Escola Pública de Bailados no Brasil, os primeiros bailarinos e o corpo de baile eram contratados na Europa para atuar nas temporadas líricas do Teatro Municipal.[14]

Além do Teatro Municipal, nos quarenta primeiros anos da República, o Rio de Janeiro contava com vários teatros, mas todos com o mesmo problema – eram pequenos para as companhias líricas ou de dança. Mesmo o Teatro João Caetano, que depois de reconstruído ficou com um bom palco, apresentava problemas para a colocação dos cenários e para efeitos de utilização de máquinas, além de apresentar péssima acústica.[15]

Curiosamente, muitos bailarinos que atuavam no Municipal participavam de espetáculos teatrais de revista. O espaço físico para os bailados das revistas, era, evidentemente, diverso dos "clássicos" levados no Municipal. O balé entrava como um número entre um quadro humorístico e outro, ou em alguma cena para fazer coro para a estrela; as coristas simplesmente andavam e faziam filas ou círculos

muito simples, formando desenhos e molduras para algum par de dançarinos, que evoluía em estilizadas danças de salão como o maxixe, o tango e o samba.

A iconografia existente sobre a cena nacional, comparada ao modelo francês, revelou a diferença de qualidade, tanto na coreografia quanto na cenografia. A beleza dos figurinos e adereços das "*revues*" francesas – em harmonia com um coro que evidenciava, pelas posturas corporais o conhecimento da técnica do balé – destoavam das dificuldades que ainda afligiam os elencos brasileiros.[16]

Contudo, ainda que de diferente qualidade, pode-se constatar que nos dois modelos aparece uma outra função para as coristas, como signos de espacialidade. Elas não são apenas responsáveis pelas evoluções coreográficas, mas têm também a seu encargo outras funções cênicas, como: "corista-cenário", "corista-móvel" e "corista-acessório". Há uma transferência de funções cênicas para a figura da corista; ela não mais faz parte da ação, mas passa a ser um efeito de cena, um cenário espacial. Transformando-se o signo teatral que constitui seu caráter específico, transforma-se também a estrutura teatral. A "corista-cenário" evidencia uma triste realidade: privada da participação na ação dramática, que é a essência do teatro, nada lhe cabe além da função "cenário-móvel-acessório", ou seja, função de um "objeto" no sentido literal da palavra.

A renovação do gênero só ocorreria na década de 1940, quando o empresário Walter Pinto resolveu recrutar bailarinas, não só aqui como no exterior, melhorando o nível coreográfico de suas ricas montagens, nos moldes das *revues* do Cassino, do *Folies Bergère* e *Lido* de Paris. Sempre citado como o grande renovador da revista nacional, Walter Pinto, porém não foi o único. Jardel Jércolis, incansável empresário das décadas de 1920 e 30, também introduziu algumas inovações e preocupou-se com a qualidade de seu elenco e das produções. Foi nos palcos dos teatros Recreio, São José, República, Cassino, João Caetano e Carlos Gomes que a "Revista" se fez presente no Rio de Janeiro encantando o público por muitas décadas, até perder terreno para o cinema e para a televisão.

Pode-se concluir que no espaço teatral, o texto do autor, o desempenho do ator, do cantor, do bailarino, a iluminação, a música, a indumentária e o cenário são realidades que representam outras realidades. Uma manifestação teatral é um conjunto de signos. O espetáculo teatral estrutura-se na inter-relação desses elementos. O ator, o cantor ou o bailarino representa um personagem, o palco representa o local da ação, a luz branca representa o dia, a luz azul é a noite, a música representa um evento e assim por diante. As artes teatrais (drama, ópera, balé, etc) são artes da representação e para expressar a ação dramática concorrem, de um modo uniforme, todos os seus elementos, porém algumas relações desses signos na dança são diferenciadas e específicas. É no palco que as artes cênicas adquirem vida, sendo o espaço o elemento convencional para abrigá-las. Peter Brook, experiente diretor teatral, define a questão do espaço no teatro defendendo o despojamento e a simplicidade como característica principal para configuração da cena teatral. Este diretor acredita que é necessário um espaço vazio para receber uma nova experiência.[17]

Hoje, a linha divisória entre palco e platéia já não é obrigatoriamente definida, mas até os anos 1950 os espetáculos eram elaborados para os edifícios teatrais da época, quase todos dotados de palco italiano, estabelecendo-se uma nítida separação funcional entre os espaços arquiteturais: a caixa cênica para os artistas, o salão (platéia, balcões, camarotes, frisas, galerias) e as circulações (saguão, corredores e escadarias) para o público. As concepções cênicas pregadas pelas vanguardas européias só foram parcialmente introduzidas nas montagens brasileiras pelas mãos dos cenógrafos e diretores estrangeiros que vieram para o Brasil nos anos 1940 e 1950.

O espaço do palco é básico para a construção da cena. Jindrich Honzl, em "A Mobilidade do Signo Teatral", discute o palco como um elemento arquitetural que assume valores sígnicos diferenciados dependendo do tipo de espetáculo. Quando fala em palco, Honzl está pensando no palco de um teatro construído. Apesar de a arquitetura ter um valor semiótico acentuado, representando valores simbólicos, este autor afirma que o palco é uma construção que representa apenas o local da ação dramática.

Concorda-se com Honzl que a explicação científica do palco – que o define, com razão, como uma realidade que sugere um local dramático – não chega a tirar desta definição as conseqüências que permitiriam ir além de uma concepção tradicional do palco. Para Honzl, o palco é sempre parte de um teatro, de uma arquitetura teatral "onde se representa o drama e a ópera". É exatamente o trabalho concreto do artista que permite penetrar ali e criar uma nova realidade a partir de signos que se articulam. Todos os elementos que participam da cena são signos: as cores, os figurinos, os cenários, a iluminação, a música e a coreografia. Mas não se pode ignorar que a arquitetura também é uma arte representativa por excelência, como afirma Giulio Carlo Argan, que defende serem os espaços arquiteturais repletos de signos, por sua própria qualidade simbólica.[18]

A arte é constantemente dominada pela tendência de procurar a liberdade de expressão e de meios. Posteriormente, nos anos 1980, o teatro brasileiro buscaria alternativas para libertar-se do palco convencional: o teatro de arena, o anfiteatro, a própria rua. Já as experiências teatrais européias da primeira metade do século XX haviam proposto outros teatros e tipos de palcos que não se destinavam ao desfile da sociedade, como investiguei no capítulo 1. Aquelas experiências defendiam um palco que pudesse ser criado num lugar qualquer; num lugar do qual a imaginação teatral pudesse se apossar. De Gordon Craig a Adolphe Appia, de Walter Gropius a Worgensky, muitas foram as propostas e teorias do espetáculo que buscaram desmistificar o modelo italiano, mas poucas dessas teorias se implantariam no Brasil até as duas últimas décadas do século XX.[19]

Consistindo em situar um espetáculo num espaço, a função do teatro cabe necessariamente ao palco. Um palco com cenários assume essa tarefa tanto quanto um palco com construções, e um teatro com palco distanciado da platéia deve possibilitar a ação cênica tanto quanto um teatro cujo palco está situado no meio dos espectadores. Os signos escolhidos para uma comunicação com os espectadores tendem sempre a uma determinação do espaço. É nesta determinação que reside a estabilidade desses signos.

Apesar das propostas inusitadas aqui exibidas em espetáculos como o Ballet Russo de Diaghilev,[20] verifiquei que até os anos 1950 a

maioria dos cenários era confeccionada com painéis pintados e gabinetes de papel. Esta companhia, orientada por seu diretor, entregou a cenografia à imaginação plástica dos mais afamados pintores do início do modernismo. É bem verdade que a cenografia para o balé é particularmente adequada a uma invenção assumidamente pictórica, pelo fato de exigir um espaço cênico uniformemente plano e com o máximo de superfície livre. Nessas condições, o trabalho do cenógrafo só pode realizar-se em cima da moldura, do fundo e dos figurinos. Na Europa, a inovação diaghileviana residiu, sobretudo, no fato de que a dimensão pictórica do espetáculo passou a ser colocada num plano de igualdade com os seus elementos musicais e coreográficos. Daí a sensação de que a unidade orgânica do espetáculo, que constituía um ideal característico daquela época, havia sido finalmente alcançada.

No Rio de Janeiro, por longas décadas permaneceu o interesse pelos maquinismos e pelos enormes telões pintados que simulavam os ambientes: a grande floresta, o interior de um castelo ou uma praça numa aldeia. Somente a partir dos primeiros trabalhos de Tomás Santa Rosa, em 1937, foi possível introduzir novas técnicas teatrais que dilatavam o espaço do palco cênico com planos tridimensionais. Este cenógrafo criticava os pintores-cenógrafos defendendo a cenografia-construção.

Nos últimos anos do século XIX dois fenômenos, resultantes da revolução tecnológica, foram decisivos para a evolução do espetáculo teatral. Em primeiro lugar reduziu-se a noção de fronteiras e da distância entre os países. Em segundo, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica. Colorida, fluida, ela se tornou um autêntico parceiro da cena. A revolução potencial introduzida pela iluminação elétrica permitiu enriquecer a teoria do espetáculo com um novo pólo de reflexão e de experimentação, com uma temática da fluidez que se torna dialética através das oposições entre o material e o irreal, a estabilidade e a mobilidade, a opacidade e a irisação etc. Em suma, aparece pela primeira vez, sem dúvida, a possibilidade técnica de realizar um tipo de encenação liberta de todas as amarras dos materiais tradicionais.

Se o cenário tradicional privilegiava a perspectiva ilusionista, é na cena moderna que vai aparecer o espaço arquitetônico: arranjo de planos, de volumes, de formas cheias e vazias esculpidas pela ilumina-

ção. Em cada desenho, a forma visível do movimento desenvolve-se simultaneamente no tempo e no espaço. Sua estrutura nasce da experiência quotidiana da vida, impressa no público pelas outras artes: a arquitetura, a pintura, as máquinas. A cenografia está a serviço do drama, tem por finalidade tornar visível a emoção.

Tecer a malha da história do espaço teatral com fios sincrônicos entremeados aos estudos diacrônicos de diferentes artes cênicas foi a metodologia utilizada para entender o edifício teatral antes que a modernidade chegasse com novas propostas e transformações. Carl Schorske auxiliou a fundamentar este estudo das relações entre cena e arquitetura ao longo de sessenta anos de história do espaço teatral, com seu método de interpretar as interseções entre a evolução temporal desse espaço, as crises e transformações no edifício, no palco e nos gêneros, com o sistema cultural de cada época em sua globalidade.[21]

Teatros diferentes, platéias diferentes, repertórios diferentes. É inaceitável acreditar na pobreza das artes brasileiras relacionadas ao teatro no período estudado. Em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social pode ser entendida sob enfoques múltiplos, como defende Roger Chartier.[22] A recepção do espetáculo nos vários teatros da cidade assume posições diferenciadas. A síntese do passado das artes cênicas nos teatros cariocas revela a pluralidade de influências e de empréstimos formais presentes em nossa História Cultural, mas permite perceber que o teatro brasileiro, por muitas décadas, permaneceu defasado em relação às inovações européias.

Notas

[1] Este capítulo de fechamento da parte I foi produzido com a colaboração de Solange Pimentel Caldeira.

[2] CHARTIER, Roger. *A História cultural entre práticas e representações*. Trad. Maria Manoela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

[3] Cf. LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *A Arquitetura do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

[4] Cf. FORMIGA, Silvia Kutchma. Um estudo dos gêneros dramáticos. LIMA. E. F.W.coord..*)* Relatório de Pesquisa *O edifício teatral através da crônica* CLA/ UNIRIO, 1998.

[5] Cf. FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil.* São Paulo: Perspectiva, 1996.

[6] Ibidem.

[7] LIMA, E. F. W. (*op. cit.*) 1998.

[8] PRADO, Décio de Almeida. *A evolução da Literatura Dramática. In Literatura brasileira.* Dir. Afrânio Coutinho, Vol II, p. 264.

[9] VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil.* São Paulo: Nova Fronteira, 1991.

[10] Cf. LIMA, Evelyn. F. W. (*op. cit.*) 1998.

[11] REIS, Doriana Mendes. A Cena Lírica e os palcos cênicos no Rio de Janeiro. 4º capítulo do Relatório de Pesquisa *O Edifício Teatral através da Crônica.* CLA/UNI-RIO, 1998.

[12] CALDEIRA, Solange Pimentel. A presença da dança nos edifícios teatrais do Rio de Janeiro.Relatório de Pesquisa *O edifício teatral através da crônica.* CLA/UNI-RIO, 1998.

[13] Ibidem

[14] Ibidem

[15] Cf. LIMA, E. F. W. (*op. cit.*) 1998.

[16] Tive oportunidade de consultar os arquivos da Bibliothèque des Arts du Spectacle de Paris, em 2003, onde realizei estudos comparativos entre os modelos europeus e aqueles adotados no Brasil.

[17] Cf. BROOK, Peter. A porta aberta. 2002.

[18] ARGAN, G. C. *Historia del arte como historia de la ciudad.* Barcelona: Laia, 1986.

[19] Cf. LIMA, E. F. W. *O teatro e a Bauhaus*, Percevejo Ano VI, Rio de Janeiro. Uni-Rio CLA, 1999.

[20] Cf. SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na metrópole.*

[21] SCHORSKE, Carl. *Viena fin de siècle: política e cultura.* Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

[22] CHARTIER, Roger. (*op. cit.*) 1990.

Parte 2:

ESPAÇO URBANO E ARQUITETURA

UTOPIAS DO ESPAÇO URBANO: TEORIAS E TENDÊNCIAS

O espaço urbano, assim como o espaço teatral, tem sido objeto de teorização e propostas de inovação ao longo da história. Em algumas antigas cidades gregas e romanas ou nas cidades renascentistas e barrocas já se podia constatar a idéia do planejamento visando à ordenação e o embelezamento do espaço. Destacam-se na história do urbanismo vários processos de renovação das cidades decorrentes de planos urbanísticos: (I) o de Roma sob a gestão de Sixto V; (II) o de um extenso tecido urbano de Londres, após o incêndio de 1666; (III) o de Lisboa – quase totalmente destruída pelo terremoto de 1755. O projeto urbano também se manifesta na formação de algumas cidades novas como Karlshuhe e Bath e, entre 1854 e 1870, nas inúmeras avenidas abertas na Paris governada por Haussmann.[1]

Estas obras do passado europeu indicam que o ato de projetar assentamentos de natureza urbana, seja sob a forma de novos tecidos, novos planos de expansão territorial, e/ou remanejamentos pontuais de espaços urbanos preexistentes, tem sido freqüente na história das cidades.

Na estratégia de colonização hispânica na América Latina, as definições de sítio e espaço contidas nas *Leyes de Las Indias* denotam também a preocupação com o ordenamento do solo urbano. O partido das ruas traçadas em grelha, com grande homogeneidade na morfologia urbana, foi quase uma regra nas novas cidades coloniais que contaram com um referencial legal explícito como o dos espanhóis. O mesmo não ocorreu com os primeiros núcleos urbanos brasileiros, constituídos segundo o modelo das cidades do medievo português. Mas, independente dos paradigmas, também o continente americano se urbanizava lentamente.

Foi somente no século XIX, a partir dos graves problemas de urbanização decorrentes da Revolução Industrial, que as investigações sobre o espaço urbano realmente se aprofundaram. Existe uma produção maciça de estudos sobre a cidade abordando este período,

destacando-se, sobretudo, os trabalhos de Françoise Choay (1965)[2] e Leonardo Benévolo (1967).[3] Ambos concordam que o tratamento do espaço urbano está vinculado a diferentes ideologias. Choay analisa o Pré-Urbanismo Progressista e o Culturalista – que congregam postulados antagônicos –, bem como o Marxismo Científico, que abordou dilemas comuns aos dois outros pensamentos, porém demonstrando ausência de visão espacial ao investigar a questão urbana. Esta teórica avança em seus estudos até a década de 1960, enquanto Benévolo restringe-se às origens da urbanística, ou seja, até o final do século XIX.

Tomando por base as teorias que originaram o urbanismo moderno, bem como as dificuldades e falhas das propostas apresentadas ao longo do século XX, este capítulo busca verificar até que ponto as vanguardas urbanísticas podem ser consideradas bem sucedidas.

O ESPAÇO DA CIDADE INDUSTRIAL E A NOVA ORDEM SOCIAL

Os problemas gerados pela urbanização crescente agravam-se com o nascimento da sociedade industrial. Uma nova ordem aplicada ao espaço urbano rompe com padrões há muito estabelecidos. Iniciam-se o esvaziamento das áreas rurais e a aceleração do crescimento demográfico das cidades. Constata-se, a partir de então, o processo de urbanização, com a inversão das relações entre cidade e campo, em um movimento de concentração necessário à realização do modo de produção capitalista. Observa-se na organização do espaço intra-urbano das cidades européias a substituição de morfologias existentes muitas vezes desde a Idade Média. À transformação dos meios de produção corresponde o advento de novas atividades urbanas, a desestruturação dos sistemas funcionais remanescentes de outras épocas e uma alteração radical nas necessidades de locomoção, segundo análise de Elaine Kohlsdorf.[4] Entre os fatos socioeconômicos que alteraram significativamente a imagem da cidade destacam-se: (I) aumento de população devido à diminuição da taxa de mortalidade; (II) crise alterando o equilíbrio entre campo e cidade; (III) desenvolvimento da indústria têxtil, que se concentrou em grandes fábricas; (IV) deslocamento das populações campesinas para bairros compactos construídos nas proximidades das oficinas.[5]

A busca pelo emprego fabril gerou o proletariado urbano. As cidades inflaram e passaram a se interligar melhor com a intensa renovação das vias de comunicação. A invenção da locomotiva propiciou que se criasse uma rede de intercomunicação e de escoamento de matérias-primas e mercadorias. Esta nova rede de transportes aliada ao grande movimento comercial induziu o crescimento de muitas cidades. Basta lembrar que na Londres da segunda década do século XIX a população chegava a 1 milhão de habitantes. Observa-se o início de um processo de especulação do solo, com a implantação de parcelamentos destinados às instalações fabris, o surgimento de estabelecimentos comerciais e de novas habitações, ainda que em número insuficiente.

Nesse novo contexto – em que a malha urbana se estendia a cada dia – não havia preocupação com infra-estrutura, esgotos, drenagem e água potável. As cidades passam a ser focos de inúmeras epidemias. As classes menos favorecidas vivem em condições subumanas promovendo eventuais revoltas. O quadro urbano mostrava-se desumano e mal solucionado. Inicialmente foram os filósofos e historiadores os que mais se preocuparam em formular teorias visando a minimizar a desordem urbana. Os pré-urbanistas progressistas – como os denomina Choay,[6] ou utopistas – rótulo conferido por Benévolo[7] –, surgem nos primeiros tempos da sociedade industrial idealizando espaços urbanos segundo uma rigorosa classificação que instala em lugares distintos o habitat, o trabalho, a cultura e o lazer.

As primeiras tentativas para corrigir os males da industrialização traduziram-se em novas formas de convivência ditadas por algumas teorias. Os utópicos do século XIX pregavam a necessidade de se recomeçar do princípio e, se diferenciaram dos utópicos do Renascimento, como Thomas Morus e Campanella, pelo profundo empenho em pôr em prática suas ideologias, não se limitando a descrevê-las. No entanto, buscavam solucionar os inconvenientes isoladamente, sem considerar uma visão global do novo organismo citadino. A base do pensamento progressista fundamentou-se nas propostas de Cabet, Fourrier, Owen, Proudhom e Richardson, entre outros. Os socialistas Marx e Engels evidenciam as contradições dos movimen-

tos anteriores, mas não enfatizam a interligação entre a política e a urbanística. Esses autores acreditam que as transformações urbanísticas são uma conseqüência necessária das mudanças nas relações sociais. Daí a indiferença pelas sugestões referentes ao desenho urbano. O pré-urbanismo marxista interpretou o espaço urbano como uma externalidade de um fenômeno social.[8]

No sentido de propiciar melhor qualidade de vida no meio urbano, especialistas e funcionários públicos também buscaram colaborar, ainda que sem grande fundamento teórico, através da elaboração de regulamentos de normas de higiene e posturas municipais para as novas construções urbanas, cuja necessidade crescia a cada dia. Tentando encontrar os meios técnicos e jurídicos para levar a cabo estas modificações, muitos especialistas contribuíram para a formulação da moderna legislação urbanística.

Os pré-urbanistas progressistas

A construção de habitações populares de maneira programada só ocorreria a partir de 1845, quando as cidades européias – muito infladas pelas imigrações do campo – seriam objeto de alguns empreendimentos no sentido de abrigar o excedente populacional e buscar reduzir conflitos. Em 1853, Titus Salt constrói uma aldeia modelo dispondo não só de moradias, mas de um parque ao lado da fábrica para, através da prática de esportes, minimizar os embates e tensões (fig. 16).

Entretanto, ainda no final do século XVIII, ideais de melhoria da vida urbana eram motivo de iniciativas dos chamados utópicos. Pode-se afirmar que Robert Owen foi um dos precursores do movimento corporativo. Suas idéias brilhantes previam a ocupação vantajosa do espaço pelos trabalhadores num sistema que permitia multiplicar o progresso mecânico de modo ilimitado. Propôs uma espécie de aldeamento com condições de abrigar 1.200 pessoas que adotariam o trabalho humano como unidade de medida de troca, criando um mercado interno ao próprio aparelho produtivo. As propostas de Owen consolidaram-se como medida econômica de trabalho cooperativado, não se desenvolvendo como programa de crescimento urbano (fig. 17).

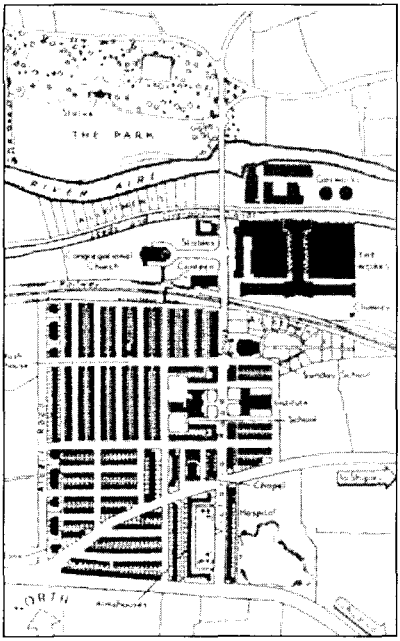


Fig. 16 – SALTAIRE – aldeia modelo construída por Titus Salt em 1853, prevendo além das quadras habitacionais um parque ao lado da área destinada à indústria, para, através da prática de esportes, minimizar os embates e tensões. (BENEVOLO, 1981, p.123)

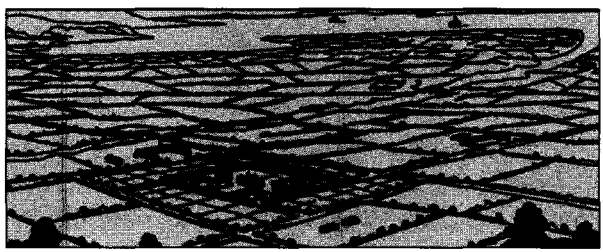


Fig. 17 - PROPOSTA DE OWEN – espécie de aldeamento com condições de abrigar 1.200 pessoas que adotariam o trabalho humano como unidade de medida de troca, criando um mercado interno ao próprio aparelho produtivo. (BENEVOLO, 1981, p.21)

Defensor da beleza e da salubridade e editor do semanário *"O Falanstério e a reforma industrial"*, Charles Fourier formulou propostas para uma cidade ideal que passaria por diversos estágios. Num dos estágios, a cidade de Fourier teria 3 cinturões: (I) o primeiro contendo a área central; (II) o segundo, os subúrbios as grandes fábricas, (III) o

terceiro, as avenidas e a periferia. Num estágio mais avançado de cidade seria alcançada a harmonia universal com a população habitando uma enorme edificação racionalista denominada Falanstério (fig. 18). Esta proposta, apesar de não ter obtido sucesso na Europa, teve desdobramentos nos EUA. Entre os discípulos de Fourier está Victor Considérant, que tentou implantar o projeto do Falanstério no Texas. Percebe-se no projeto para alojar 1.600 pessoas em uma mesma edificação a gênese do raciocínio que mais tarde orientaria o funcionalismo de Le Corbusier na concepção da Unidade de Habitação de Marselha.

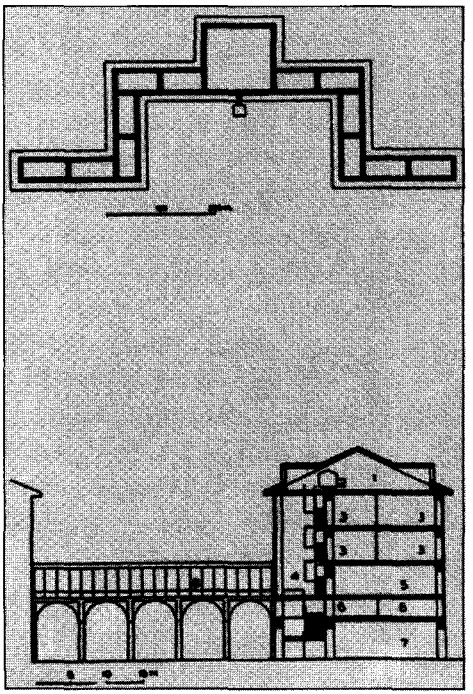


Fig. 18 – O FALANSTÉRIO DE FOURIER – Num estágio avançado a cidade atingiria a harmonia universal com a população habitando uma enorme edificação racionalista. (in BENEVOLO, 1981, p. 69)

Ainda dentro das teorias racionalistas que permitiriam melhorar a qualidade de vida das classes trabalhadoras destaca-se a proposta de Jean-Baptiste Godin para o Familistério de Guise, unidade de habitação para 1.500 pessoas onde todas as funções foram rigorosamente previstas em setores estanques. Esta teoria, originando a espacialização

de diferentes atividades humanas, trazia em seu bojo os futuros Planos de Zoneamento das cidades que seriam implantados já no século XX.

Quando Etiènne Cabet escreveu "*Viagem à Icária*", país imaginário onde a qualidade de vida seria ideal, propôs como capital uma grande metrópole, dividida por um rio quase retilínio, construída segundo um plano perfeitamente geométrico, com as ruas em grelhas atravessadas por dois anéis circulares de bulevares. Este modelo de cidade foi, mais tarde, implantado no Illinois.

Percebe-se que os principais idealizadores do modelo progressista propuseram-se a solucionar os problemas de um indivíduo-tipo, independente das diferenças decorrentes de tempo e de lugar. Basearam-se no otimismo e na idéia de progresso, fazendo *tavola rasa* dos tecidos urbanos antigos na defesa de um ideal socialista de qualidade de vida extensiva à classe trabalhadora.

Culturalismo e Funcionalismo

A partir do final do século XIX começou a se configurar o urbanismo com pretensões expressamente científicas, ocorrendo uma certa despolitização de enfoque simultaneamente a uma especialização dos urbanistas. O vocábulo "urbanismo" é recente e ambíguo. G. Bardet[9] refere-se à criação do termo em 1910 e Aurélio Buarque de Holanda o define como "ciência e técnica da construção, reforma, melhoramento e embelezamento das cidades".[10] A corrente culturalista surgiu por volta de 1880 e 1890, na obra de Camillo Sitte,[11] amante das formações mais espontâneas, para quem

> se a linha ondulada é mais pitoresca, a linha reta é mais monumental; mas não se pode viver apenas de monumentalidade. Seria desejável que os construtores das cidades modernas não abusassem mais de uma do que de outra, mas que se servissem delas na medida certa, para dar aos bairros um aspecto de acordo com sua finalidade.[12]

Sitte defende a construção das cidades com profundo respeito às construções já existentes e critica a implantação de planos preconcebidos. Suas propostas, produzidas a partir de princípios artísticos, visam a construir uma cidade pitoresca que permita entrever seu de-

senvolvimento histórico. Abominando a linha reta, cuja eficácia gerou a maioria dos planos progressistas, Sitte afirma que:

> uma alameda demasiado longa e de todo reta tem um efeito entediante mesmo no mais belo dos lugares. Ela vai contra a natureza, e, sem se adaptar às irregularidades do terreno, gera um efeito tão monótono que nos sentimos tensos e mal podemos esperar seu fim.[13]

Curiosamente, o culturalismo acentuou-se nos paises anglo-saxões, onde predomina durante a maior parte deste século. As bases do pensamento culturalista foram estabelecidas por Sitte, Carlyle, Pugin, Ruskin e William Morris, cujas teorias se expressaram pela valorização do passado das nações espelhando-se na imagem das cidades. A influência de Sitte revelou-se principalmente na construção das Cidades-Jardins como Well Hall, Hampstead e Letchworth. A manifestação do pensamento culturalista no urbanismo é bem mais restrita do que a do progressista, ao menos até os anos 1970. Ocorreu sob a forma de Planos Parciais, de maneira indireta nas já citadas cidades novas inglesas e na reestruturação de cidades atingidas pelos bombardeios na Europa Central, onde se buscou adotar pequenas escalas e efeitos pitorescos.

A cidade do século XX é vista pelos culturalistas como em processo de deterioração de suas qualidades espaciais, no sentido da perda de valores historicamente aceitos. Se adotassem esquemas espaciais pré-industriais os urbanistas conseguiriam retomar qualitativamente as relações socioculturais. Ao analisar as propostas dos culturalistas Camillo Sitte, Ebenezer Howard e Raymond Unwin constata-se que o espaço das cidades pré-industriais ofereceu possibilidades à realização de uma cultura urbana. O urbanismo culturalista contrapôs a noção de orgânico à de racional preconizada pelo funcionalismo. É fato que a abordagem histórica como método de análise dos espaços urbanos foi uma excelente contribuição dos culturalistas, destacando-se os estudos de Lewis Munford, autor da *City in History*, entre muitas obras.

Aos pensadores culturalistas opuseram-se os progressistas, cuja maior expressão no século XX foi Tony Garnier, autor do projeto para a cidade industrial em Lyon (fig. 19). Choay fala de uma primei-

ra geração de arquitetos progressistas, definindo-os como aqueles que participaram do movimento em favor das formas puras contra a ornamentação e pela exploração dos recursos técnicos no urbanismo. Desta geração participaram Le Corbusier, Ozenfant, Gropius, Oud, Rietveld etc. A partir dos CIAM – Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – o modelo de cidade racionalista passou a ser desenvolvido na prática em diversos pontos do mundo. Seus princípios geraram planos de sucessivas reformulações de espaços de cidades européias atingidas pelas duas grandes guerras deste século.

O progressismo considerou a cidade contemporânea como uma ruptura radical na história e não como etapa de um processo histórico. Aceitando como positivas as idéias de progresso e modernidade, deslocou o interesse dos urbanistas dos aspectos sociais e econômicos para as estruturas técnicas, funcionais e estéticas. A ausência de crítica produziu distorções na realidade, passando-se a trabalhar com valores supostamente universais, com um espaço indiferenciado visando a eficiência em todos os sentidos. O pressuposto básico era da universalidade do homem, independente de latitudes ou tradições.

Fig. 19 – CIDADE INDUSTRIAL DE TONY GARNIER – A setorização e o desenho urbano tornar-se-iam um modelo para as propostas da primeira metade do século XX. (In: GARNIER, T. Une cité industrielle. *Paris: Vincent, 1917, p. 24)*

Especialmente as normas ditadas por Le Corbusier demonstram que os seres humanos deveriam ser treinados com uma disciplina e regularidade que não se adequam às peculiaridades da própria humanidade. O *Plan Voisin*, de 1925, propunha a destruição de grande área do centro de Paris para alojar torres de apartamentos e blocos de escritórios (fig. 19).

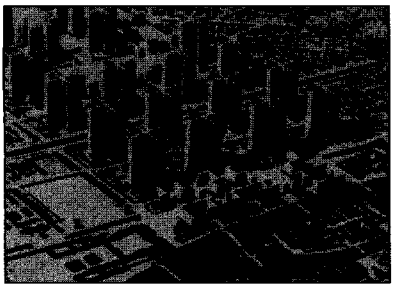


Fig. 20 – O PLAN VOISIN DE LE CORBUSIER (planta e perspectiva) – elaborado em 1925, propunha a destruição de grande área de Paris para alojar torres de apartamentos e blocos de escritórios (In: BOESIGER, W. Le Corbusier. Oeuvre complète. *Zurich: Les Editions d'architecture Erlenbach, 1946).*

Com o final da Segunda Guerra Mundial, o pensamento progressista adquire em alguns países as feições da *técnica*, definindo-se a questão urbana a partir dos fenômenos físico-construtivos. Surgem as cidades futuristas, projetos de técnicos que respondem a uma concepção urbana fundada nas novas tecnologias construtivas, consideradas como capazes de responder às necessidades sociais a partir das novas tecnologias. São exemplos deste modelo: (I) o Relatório Buchanan, a ser aplicado em Londres, e (II) as cidades-edifícios projetadas por Kikutake para novas cidades japonesas. Traduzem-se como técnicas de construção e conforto ambiental, industrializados para uma sociedade capitalista. Estas propostas trazem em seu bojo a idéia de negação da cidade na medida em que a definem como um objeto acabado com a qual os habitantes só se relacionam utilitariamente. A maioria dessas estruturas complexas não se concretizou como projeto implantado.

O anti-urbanismo – contribuição americana aos estudos urbanos desde o século XIX – preconiza a retomada da natureza. Os melhores exemplos de seus adeptos são Thomas Jefferson, Henri Adam e Louis Sullivan, mais tarde seguidos por Frank Lloyd Wright, rotulado

por Choay de naturalista. As críticas mais recorrentes ao anti-urbanismo lamentam que o movimento proponha o retorno à natureza sem a compreensão do processo histórico gerador da sociedade industrial. Pude constatar uma certa peculiaridade nos EUA – onde há grandes extensões de terras rurais ao redor de cidades bem mais recentes do que as européias – conduziram a um maior enraizamento à paisagem.

Vale relembrar que as teorias sobre o urbanismo surgidas no século XX denotaram, durante quase meio século, uma reação aos males da cidade industrializada do século XIX. O teórico Peter Hall identifica quatro principais tradições de pensamento urbanístico que se tornariam referências para o mundo inteiro neste século:[14]

1ª) A tradição da cidade-jardim idealizada por Ebenezer Howard. Induzindo a população a morar em novas cidades construídas dentro dos princípios de auto-suficiência e cooperativismo, Howard pensara numa forma de descongestionar as grandes cidades. Infelizmente a ideologia não funcionou, pois várias cidades-jardins se transformaram em cidades-dormitório ou apenas em bairros elegantes da periferia.

2ª) A tradição da cidade regional, defendida por Patrick Geddes, Lewis Munford, Clarence Stein & Henry Wright, membros da Associação de Planejamento Regional da América, inspirava-se na cidade-jardim de Howard. Só que o conceito foi expandido geograficamente, passando-se da cidade à região. A resposta para aplacar o crescimento urbano era um amplo programa de planejamento regional onde cada parte seria desenvolvida harmoniosamente de acordo com seus recursos naturais e em respeito aos princípios de equilíbrio ecológico e sustentabilidade. Esta corrente aplica conceitos de antropologia urbana ao planejamento das cidades, sendo designada de *antrópolis* por Choay.[15]

As cidades-jardim de Howard e a cidade bem relacionada com as características de seu entorno vão inspirar Frank Lloyd Wright nos EUA através do seu projeto *Broadacre City*.Também este modelo de cidade influenciaria o urbanismo comunitário e participativo que seria adotado nos anos 70 em quase todo o mundo.

3ª) A terceira tradição fundamenta-se nos princípios ditados por Vitruvius e adaptados às obras urbanísticas de Haussmann e de Ildelfonso Cerdà. Originou o urbanismo monumental de grande cunho simbólico que causou intensas cirurgias em diversas cidades européias e latino-americanas.

4ª) A quarta tradição – introduzida por Le Corbusier através do Movimento Moderno – foi a que maior influência apresentou no Brasil do pós-guerra e mesmo em todo o mundo. Unindo conceitos da cidade-jardim e do urbanismo monumental, esta corrente sintetizou seus princípios na Carta de Atenas de 1933.

Pode-se creditar a Tony Garnier, em seu projeto *La Cité Industrielle*, o início do Movimento Moderno no urbanismo, a partir das divulgações dos seus desenhos desde 1904. No CIAM de 1928 discutem-se os fundamentos que seriam sintetizados por Le Corbusier em 1933.[16]

As principais preocupações que se refletiram nas teorias funcionalistas-progressistas foram: (I) privilegiar a estética e a técnica em detrimento dos aspectos socioeconômicos; (II) priorizar a relação indústria-arte; (III) promover o planejamento regional e intra-urbano; (IV) promover a padronização das construções; (V) estabelecer um zoneamento funcional; (VI) eliminar a rua-corredor; (VII) separar a circulação de veículos e pedestres.

Um dos aspectos que mais pesou na reestruturação das cidades existentes foi o zoneamento funcional que ditava o ordenamento do território considerando três funções-chave: habitar, trabalhar e recrear. A quarta função seria a circulação eficaz entre as demais funções. A composição urbana caracterizava-se pela fragmentação do espaço, onde se destaca o Plano para uma cidade de 3.000.000 de habitantes. Neste projeto não realizado, Le Corbusier propôs que o centro da cidade fosse construído em arranha-céus interligados aos bairros através de três tipos de vias superpostas em diferentes níveis (fig. 21).

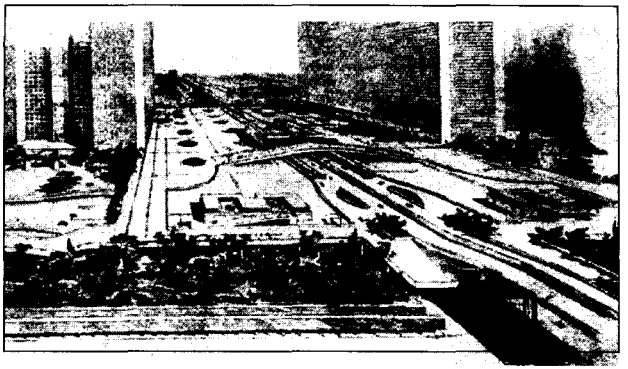


Fig. 21 - PERSPECTIVA dos acessos e circulação propostos por Le Corbusier. O centro da cidade seria planejado em arranha-céus interligados aos bairros através de três tipos de vias superpostas em diferentes níveis.

Nos EUA, devido à conjuntura econômica e cultural, o urbanismo modernista vai expressar-se nos trabalhos de Wright e Perry. Este último desenvolve o conceito de unidade de vizinhança, que ganharia popularidade a partir da cidade de Radburn, projetada por Clarence Stein e Henry Wright. Ainda hoje, em várias cidades americanas, mora-se melhor nos subúrbios elegantes do que nas áreas centrais, fato que pode ser creditado ao êxito das cidades-jardins nos países anglo-saxões, modelo bem pouco rígido, que torna o espaço mais maleável de acordo com características individuais de cada ser humano.

Hoje, já no terceiro milênio, constata-se que o urbanismo funcionalista e o planejamento regional fracassaram em suas propostas de construir espacialmente um determinado projeto social através da técnica e do planejamento racional. As teorias do Movimento Moderno cederam lugar ao urbanismo pós-moderno. David Harvey, em *A condição pós-moderna* (1993), explicita que: *"a fragmentação do espaço é cultivada e o projeto urbano serve apenas aos objetivos de moldar um espaço independente e autônomo segundo princípios estéticos sem maiores preocupações sociais."*[17]

As propostas mais recentes demonstram que o urbanismo pós-modernista fraciona a cidade para melhor comandá-la. Dois exemplos de aplicabilidade desta nova metodologia urbana podem ser encontrados nas Z.A.C.s – *Zones d'Aménagement Concerté* – utilizadas

pelo governo francês e apropriadas no Brasil sob a forma de intervenções pontuais e diferenciadas.[18] Na Europa, são da década de 1980 as primeiras propostas para que se valorizem os espaços públicos com pequenas obras de requalificação urbana que geram a reabilitação dos espaços privados. O arquiteto português Nuno Portas já observava em 1984 que:

> a crise dos conceitos e receitas na arquitetura urbana – face à decepção com os resultados das novas urbanizações dos anos 60 – leva os profissionais a aprender com a cidade, a valorizar seqüências de espaços públicos bem identificáveis, animados pela mistura de atividades e gerações, influenciando as autoridades locais para privilegiarem intervenções fragmentárias ou sistemáticas de melhoria do existente.[19]

Seguindo a proposta de Portas para valorizar seqüências de espaços públicos bem identificáveis, na região central do Rio de Janeiro, desde 1993, têm sido realizadas obras de requalificação do espaço público nas áreas centrais da cidade, algumas vezes através do redesenho da circulação, ou do reordenamento do comércio ambulante, melhorias no tráfego viário e de pedestres, além da reabilitação de imóveis preservados e tombados, conferindo-lhes novos usos.

Outro teórico atual da questão urbana, com inúmeras obras premiadas na Espanha e na América Latina, é Oriol Bohigas, que, apesar de reconhecer a importância de um Plano Geral para as cidades, defende projetos pontuais e objetivos para reestruturar os reabilitar tecidos urbanos.[20] Este urbanista – que tem se destacado em concursos internacionais e como professor titular da Universidade de Barcelona – foi um dos consultores do projeto de recuperação da praça mais antiga do Rio, o terreiro do Paço – atual Praça XV (fig. 22).

Hoje parece haver consenso entre os pensadores do urbanismo no sentido de se valorizar a paisagem, de se integrar o homem em seu habitat preeexistente, em se manter as populações nas moradias em que se encontram, apesar de precárias. Constata-se que a maior parte das capitais brasileiras – a exemplo do que já ocorria na Europa desde os anos 1970 – está revalorizando seus centros históricos, seus mercados e seus assentamentos irregulares. É o retorno à tradição que se apresenta contra as vanguardas funcionalistas da primeira metade do

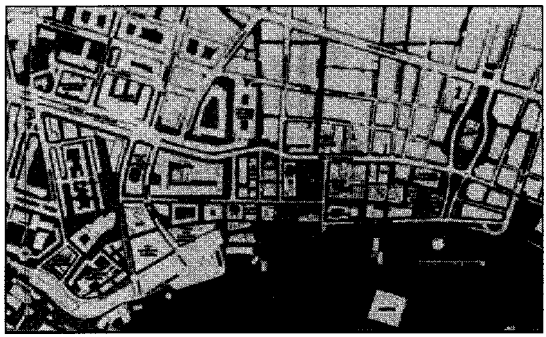


Fig. 22 - PROJETO FRENTE MARÍTIMA. Oriol Bohigas e Nuno Portas foram consultores do projeto de recuperação da praça mais antiga do Rio de Janeiro, o terreiro do Paço – atual Praça XV.(Arquivo da SMU/PCRJ)

século XIX. A vertente do modelo culturalista-antropológico tem imperado neste final de século, ainda que revista constantemente pelos teóricos. O que não significa que algumas áreas urbanas não possam eventualmente ser objeto de renovação urbana.

Nos projetos urbanos recentes, como o Favela-Bairro no Rio de Janeiro e o Projeto Terra no Espírito Santo, admito que é bem mais eficaz para a população residente reurbanizar o parque existente, buscando recuperar o tecido espontâneo, acrescendo-lhe áreas de lazer e dispensando as soluções progressistas de remover os moradores para longínquos conjuntos habitacionais que conformavam novos guetos sociais. A recuperação de cortiços situados no centro histórico – com a permanência dos antigos ocupantes – desmonta as teorias progressistas de que seria sempre necessário reconstruir novas estruturas para minimizar os problemas habitacionais. A integração entre os tecidos ocupados informalmente e a malha urbana projetada de acordo com uma legislação específica tem sido um dos objetivos perseguidos pelos urbanistas cariocas neste início de século.

A legislação urbanística, bastante louvada por Benévolo como forma de organizar o tecido urbano, apresenta-se muitas vezes ineficiente para garantir a boa forma da cidade. As novas tendências per-

mitem a negociação de parâmetros entre as instâncias pública e privada, desde que esta gere benefícios para a população menos favorecida.

Em síntese, busca-se fugir de um modelo descritivo que se afasta da realidade – como propõe o funcionalista – e também da nostalgia culturalista – que muitas vezes, no ímpeto de reviver a história – engessa a própria cidade. Credito muito do pensamento contemporâneo sobre o urbanismo à apologia da rua e da multifuncionalidade das diversas áreas urbanas. O zoneamento restrito e o distanciamento entre pedestres e veículos – tão defendidos pelos modernos – profundamente influenciados pelo cubismo em especial e pela estética em geral, levaram Jane Jacobs a concluir que:

> As cidades encarnam a vida em sua forma mais complexa e mais intensa. (...) ainda que a arte e a vida interfiram constantemente, não podemos confundi-las. (...) Os urbanistas deveriam de preferência adotar uma estratégia que integrasse, uma na outra, a arte e a vida, esclarecendo, iluminando e explicando a ordem das cidades [21]

Simultaneamente Jacobs acentua a importância da rua, tão desprezada pelos funcionalistas, entendendo que para atrair os transeuntes passando a constituir em si própria um fator de segurança, (...) a rua deve estabelecer uma demarcação nítida entre espaço público e o privado. Espaço público e privado não devem, de modo algum, confundir-se, como sucede nas realizações e conjuntos suburbanos.

> (...) São necessários olhos para vigiar a rua. Os olhos daqueles que podemos chamar de seus proprietários naturais. (...) a calçada deve ser utilizada praticamente sem interrupção: é o único meio de aumentar o número de olhos presentes na rua e atrair os olhares de quem se encontra dentro dos edifícios.[22]

Entendo que no século XXI devem-se implementar propostas abertas e sem modelos, onde o urbanismo se traduza em projetos que atendam os desejos e os anseios das populações residentes. Projetos e intervenções pontuais que estejam de acordo com as macrodiretrizes para a cidade, que proporcionem melhores condições de vida urbana, que se apóiem nos fundamentos do meio-ambiente, da antropologia e do bem-estar social, fugindo do modelo rígido ditado pelo desejo de progresso.

O funcionalismo, como expressão maior do movimento progressista, em busca de promover a melhoria da qualidade de vida de um homem-tipo, ou seja, de todos os indivíduos, independentemente da classe social, teve grande aceitação entre os arquitetos brasileiros, conforme analiso no próximo capítulo, porém a perspectiva histórica permitiu observar o insucesso de algumas obras.

NOTAS:

[1] Cf. Jean Louis HAROUEL – *História do Urbanismo.* Campinas: Papirus, 1985.

[2] CHOAY, Françoise. *Urbanismo. Utopias e realidades. Uma antologia.* São Paulo: Perspectiva, 1979. (1ª edição 1965).

[3] BENÉVOLO, Leonardo. *As origens da urbanística moderna.* Lisboa: Editorial Presença, 1981 (1ª edição 1967).

[4] KOHLSDORF, Maria Elaine. "Breve Histórico do espaço urbano como campo disciplinar" In *O Espaço da Cidade*, (org) FARRET, Ricardo et alii, São Paulo: Projeto,1985.

[5] Cf. BENÉVOLO. (*op. cit.*), 1981 e KOHLSDORF. (*op. cit*), 1985.

[6] CHOAY. (*op.cit.*) 1979.

[7] Cf. BENÉVOLO. (*op. cit.*), 1981.

[8] KOHLSDORF. (*op. cit*) 1985.

[9] G. BARDET. *L'Urbanisme.* Paris, 1919.

[10] HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário.* Nova Fronteira. 1982. p. 1443.

[11] SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos.* São Paulo. Ática. 1992.

[12] Ibidem p. 202.

[13] Ibidem, p. 95-96.

[14] Peter HALL, em *Cities of Tomorrow: an intellectual history of urban planning and design in the XXth Century.* Blackwell, 1988, apud SILVA, Rachel Coutinho Marques et alii. "Volta Redonda e Duque de Caxias: dois modelos

urbanísticos de implantação de projetos industriais".Anais do IV Seminários de História da Cidade e do Urbanismo. UFRJ/PROURB, 1998.

[15] CHOAY. (*op. cit.*) p. 273-307.

[16] Cf. Willy BOESINGER. *Le Corbusier. Oeuvre complète.* Zurich. Erlenbach, 1946. É interessante constatar que Le Corbusier é um dos precursores do planejamento regional, quando afirma que "o plano da cidade é apenas um dos elementos do todo constituído pelo plano regional".

[17] HARVEY, David. *A condição pós-moderna.* Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Ed. Loyola, 1993, p. 69.

[18] Cf. LIMA, Evelyn F. W. "Habitação e reabilitação urbana: arquitetura e antropologia". In: LIMA & MALEQUE. *Cultura, patrimônio e habitação: possibilidades e modelos.* Rio de Janeiro: 7letras, 2004. pp. 11-24, p. 20 e 21.

[19] PORTAS, Nuno. "Notas sobre a intervenção na cidade existente". In *Espaços e Debate nº 17*, 1985, p. 95.

[20] BOHIGAS, Oriol. Conferência proferida na Prefeitura do Rio de Janeiro em 1998, onde foram discutidas as tendências do urbanismo contemporâneo.

[21] JACOBS, Jane. *The death and life of great American Cities.* Nova York: Ramdom House, 1961. *Apud* Choay. (op. cit.) p. 301.

[22] Ibidem. p. 294.

Como o Funcionalismo se introduziu na arquitetura brasileira

L'architecture est un fait d'art, un fenomène d'émotion en dehors des questions de contruction, au dèlá. L'architecture est pour émouvoir.

Le Corbusier

Foi em 1929, a caminho de Buenos Aires, que Le Corbusier aqui deixou a semente do que seria a nossa moderna arquitetura. Sete anos antes havia ocorrido o movimento que visava a romper com os padrões acadêmicos vigentes até então, mas a semana de Arte Moderna de 1922 em muito pouco alterou a arquitetura que se fazia na época. Tentando introduzir valores nacionalistas, acabou ocasionando um renascimento do colonial.

Assim, na década de 1920, não houve qualquer ruptura no caminho da nossa arquitetura, apesar de que, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, o contexto socioeconômico-cultural oriundo de uma revolução industrial há muito sedimentada permitia já uma sucessão de movimentos artísticos de vanguarda.

Os arranha-céus de Sullivan e Adler, a obra despojada de Berlage e de Loos, dentre outros, abriram caminho para que pouco depois Gropius, Mies Van der Rohe e Le Corbusier reduzissem o léxico arquitetônico às formas simples, cuja finalidade última era o atendimento à função utilitária das edificações e às necessidades básicas do homem. Para estes arquitetos a arquitetura deveria corresponder ao desenvolvimento tecnológico da época, sendo desnecessário "vestir" as edificações com as roupagens ecléticas usuais.

Como bem coloca Eduardo Subirats, a máquina representou para o mundo do início do século "*o meio de poder técnico sobre a natureza e o fator ordenador em um sentimento simultaneamente social e simbólico*", pois a grande utopia da vanguarda era igualar socialmente as classes sociais e liberar o homem da vida estafante de uma Europa

em plena industrialização e, através da arquitetura, proporcionar-lhe melhores condições de vida.[1]

Foi Le Corbusier quem realmente sintetizou as experiências já realizadas para adequar a arquitetura a uma sociedade onde a máquina estava representando um papel preponderante. Simplificou a arte de construir adaptando-a ao desenvolvimento industrial da época. Além da intensa industrialização, as transformações do próprio pensamento humano e da visão de um mundo em metamorfose teriam favorecido as mudanças na arquitetura. Le Corbusier na realidade não era um marxista como Ernst May e Hannes Meyer, apesar de ter-se preocupado sempre com os problemas sociais, alegando que:

> O instinto primordial de todo o ser humano é de assegurar-se um abrigo. As diversas classes ativas da sociedade não possuem um teto conveniente, nem o operário nem o intelectual.Para restabelecer o equilíbrio atualmente abalado a saída é uma questão de construção: arquitetura ou revolução.[2]

Apesar de não querer envolver-se com a política, foi criticado pelos marxistas, que julgavam ser impossível resolver-se um problema social através da arquitetura e não de uma luta de classes.

Le Corbusier e o Funcionalismo

Segundo Oscar Niemeyer, Le Corbusier é "o Leonardo da Vinci do nosso tempo, merecendo todo respeito, homenagem e afeto devidos a um artista de tal envergadura".[3] Realmente mestre Corbusier não foi apenas um grande arquiteto, como também crítico, filósofo, pintor e sociólogo. Assim como Mies e Gropius, ele também trabalhou no escritório de Peter Behrens, entrando em contato com as novas técnicas construtivas do aço e do concreto armado. A técnica foi a musa inspiradora de Le Corbusier para modificar a estética arquitetônica de nosso tempo.

Tendo aderido ao Cubismo, Corbusier, junto a Ozenfant, inicia o movimento Purista, publicando artigos na polêmica revista *L'Esprit Nouveau*, por ele mesmo fundada, e criando uma nova maneira de enfocar o problema plástico. Em 1923, compilando artigos, Corbusier

edita o que foi seu primeiro tratado teórico e um grande manifesto dentro da História da Arte: "Vers une *Architecture*", obra que espelha as contradições que ocorriam no ambiente cultural de uma Europa em plena industrialização, englobando simultaneamente a aceitação das formas adequadas ao desenvolvimento técnico crescente, ou seja, o conceito de função gerando a beleza, e a própria idéia da noção de beleza característica das formas clássicas resultantes da pura abstração espiritual. Trata-se de um livro-documento que não pode ser considerado um mero tratado de Estética, porém "uma declaração do papel universal da arquitetura na visão de seu autor".[4]

Apesar de grande entusiasta da técnica, Le Corbusier era, antes de ser um filósofo social ou urbanista, um poeta da arquitetura. Por todos os lugares que passava fazia rabiscos e esboços cheios de riquezas plásticas. Afirmando que "*a arquitetura é um jogo sábio, correto e magnífico de volumes reunidos sob a luz*",[5] ele mostra que, apesar de sua obra ter sido sempre considerada muito fria e racional antes de Ronchamp, na verdade era um gênio de múltiplas facetas, numa personalidade de grandes contradições. Dir-se-ia que Apolo e Dionísio estiveram constantemente em luta em seu ego. Ao mesmo tempo em que defendia o racional e a técnica, emocionava-se com a "paixão que pode criar o drama da pedra inerte" e alegava que a "arquitetura deve ir além das necessidades utilitárias".[6]

Nos anos 1920, o tema básico do trabalho de Le Corbusier foi o cubo-oco sobre pilotis, encimado por um terraço ajardinado. Sua primeira obra apresentada ao público foi o Pavilhão do *L'Esprit Nouveau*, em 1925, que enfrentou enorme hostilidade do público, como geralmente ocorre com as obras de vanguarda. Em 1927 ele projeta a Vila de *Monzie*, cuja fachada já considerava a seção áurea, largamente empregada pelo mestre, que acreditava que um sistema de proporções relacionadas seria menos monótono para a reprodução dos elementos em série. O crítico e historiador Kenneth Frampton analisa a vila em Garches e a compara com a Vila Malcontenta de Palladio (fig. 23), edificada em 1560, demonstrando com base nos estudos efetuados por Colin Rowe que ambas obedecem às mesmas proporções e ao mesmo racionalismo puro e clássico (fig. 24).

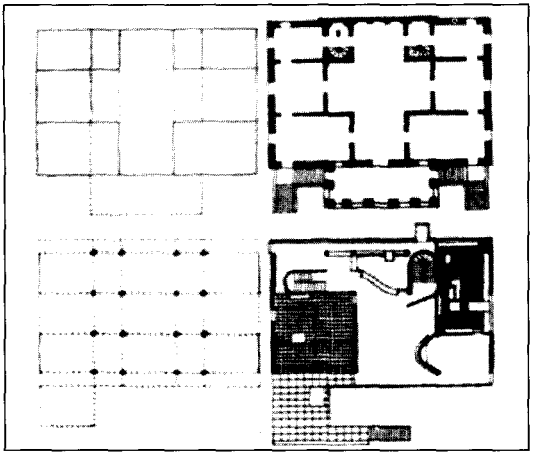


Fig. 23 – Vila Malcontenta – Itália, planta, arq. Palladio, 1560 e planta da Vila de Monzie, arq. Le Corbusier, 1927, com análise gráfica entre suas proporções e ritmos modulares (in Modern Architecture – a Critical history, *de K. Frampton, 1973, p. 157)*

Fig. 24 - Vila de Monzie, em Garches. Fachada, arq. Le Corbusier e Jeanneret. 1927-1928, (in Modern Architecture – a critical history *de K. Frampton, 1973, p. 157)*

Ainda em 1927, Corbusier projeta com seu primo Pierre Jeanneret dois protótipos para a exposição *Weissenhof* em Stuttgart, para a qual foram convidados a expor os maiores arquitetos da época. Nesta exposição Corbusier realizou a síntese de suas idéias, fazendo acompanhar seus projetos de explicações destinadas a esclarecer os seus possíveis críticos antes que estes se manifestassem. *"... Não se*

trata absolutamente de uma fantasia estética ou de uma procura de efeitos elegantes... estamos diante de fatos arquitetônicos que exigem uma maneira de construir absolutamente nova".[7]

Os referidos fatos arquitetônicos que vieram a ser a tônica da arquitetura moderna foram: o *pilotis*, que se destinava a suspender o edifício e a desembaraçar o espaço, permitindo a circulação de ar nas ruas; o *terraço-jardim*, que recuperava o terreno ocupado pela construção; a *planta-livre*, resultado da estrutura com amplo intercolúneo, permitindo maior liberdade nas divisões internas; os grandes panos de vidro e a *fachada-livre*, onde as paredes externas não desempenhavam mais a função de suporte.

Em 1929, projeta a *Villa Savoye*, com sua silhueta precisa e geométrica estabelecendo uma relação distante entre arquitetura e natureza. Nesta fase Le Corbusier talvez acreditasse que o prisma puro significasse o domínio da natureza pelo homem.[8]

A transição dos prismas puros das vilas corbusianas para as fachadas idealizadas em vazios reentrantes e volumes projetados ocorre somente após a Segunda Guerra Mundial, com o projeto da Unidade de Habitação de Marseille. Altamente polêmico, foi comparado a um templo grego, apesar de ter sido constatado que na realidade a edificação foi muito pouco eficaz para solucionar o problema habitacional de Marselha. O prédio é realmente rico em significados e talvez por isso muito criticado, apesar do veemente elogio de Gropius, que alegou que: "*o arquiteto que não achar este edifício belo nunca mais deve pegar num lápis*".[9]

Em 1930 Corbusier executa o plano de Argel, utilizando formas curvilíneas, e a partir de 1937 consegue alcançar maior fluidez nas suas pinturas e esculturas. Na fase em que as formas antropomórficas passaram da pintura à arquitetura corbusiana, seu antigo sócio e amigo Ozenfant escreveu que Le Corbusier estava abandonando o ângulo reto e a disciplina purista "*... ao sentir no vento as premissas de um novo barroco vindo de fora, que faz justiça a ele mesmo, e, como sempre, com imenso talento*",[10] o que significa que o próprio Le Corbusier teria sofrido influência de Niemeyer.

Na Europa da década de 1920 o espírito das vanguardas mostrava-se intensamente revolucionário, após uma série de problemas socioeconômicos resultantes da industrialização acelerada e de uma guerra mundial. O objetivo maior era a utopia de transformar a sociedade dando condições iguais a todas as classes sociais e libertando o homem das agruras de seu cotidiano. Movimentos que visavam a romper com o poder político em vigor.

Enquanto isto, no Brasil ainda pré-industrial, distante das crises socioculturais européias e não tendo sido afetado pela Guerra Mundial, o panorama era bem diverso. Com referência às artes, havia desde o século XIX apenas duas classes sociais que importavam, a burguesia e o artista. Foi nesta burguesia nascente, na qual lentamente ia se introduzindo a aristocracia rural, que surgiu o movimento vanguardista brasileiro, praticamente sem intervenção da máquina ou de qualquer tecnologia.

A tentativa de introduzir a modernidade na sociedade brasileira, apesar de nascida da burguesia, visava a atingir esta mesma burguesia em seus valores tradicionalistas. Na realidade, a vanguarda brasileira de certa forma ignorou os conflitos sociais que se sucederam na Europa na década de XX. Imperava uma total inércia cultural nas duas principais metrópoles do país até a Semana de Arte Moderna de 1922. O objetivo maior dos intelectuais burgueses era combater a importação dos valores estrangeiros e estabelecer uma arte genuinamente brasileira, redescobrindo nossos próprios valores e, antropologicamente, deglutindo aquilo que vinha da Europa.

Com Getúlio no poder, em 1930, surge a primeira mudança modernizadora. Getúlio, habilmente, procurava aumentar a importância política do trabalhador urbano sem, no entanto, afastar os grandes latifundiários do poder. Manipulando a política com muita diplomacia, fez chegar aos altos postos governamentais alguns intelectuais que seriam de grande importância para nosso desenvolvimento cultural.

A primeira manifestação da Arquitetura Moderna ocorreu em São Paulo, com a publicação do artigo "Acerca da Arquitetura Moderna", no correio da manhã de 1º de novembro de 1925, quando o arquiteto Gregori Warchavchik, que havia estudado em Roma, divulga aqui as primeiras noções do Funcionalismo. Warchavchik, sob as luzes da influência européia, alega que "*a nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo*".[11]

Warchavchik constrói a casa da rua Santa Cruz (1927-1928), não exatamente dentro do Racionalismo, mas já buscando as formas simples e independentes do estilo eclético que imperava na época. Contudo a arquitetura de Warchavchik não criou propriamente uma escola depois da Casa Modernista, em 1931. Os arquitetos que haviam participado da Semana de 1922, Antonio Moya e George Przyrembel, não ocasionaram grandes transformações. Pode-se dizer que, em busca de uma expressão autóctone, conduziram a arquitetura ao neo-colonial. Mais tarde, ainda na década de 1920, o próprio Lúcio Costa, associado a José Mariano Filho, defendeu também a arquitetura voltada para nossas raízes históricas.

Somente após a passagem de Le Corbusier pelo Brasil, quando se dirigia a Buenos Aires e a Montevidéu, em 1929, é que nossos arquitetos puderam ampliar seus horizontes e reformular os antigos conceitos vigentes nas escolas de Arquitetura do país.

Lúcio Costa, a convite de Rodrigo de Mello Franco, passou a ocupar o cargo de diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, onde introduziu reformas de grande monta, além de convocar para dar aulas o arquiteto Warchavchik, o escultor Celso Antonio e o arquiteto Buddeus, que partilhavam das idéias da Bauhaus.

A década de 1930 trouxe inovações tanto no campo tecnológico como no campo social. O brasileiro, que tinha verdadeira ojeriza pelos edifícios de apartamentos, passa a considerá-los um "mal necessário" para abrigar a população urbana cada vez maior. Apesar das no-

vas técnicas, os edifícios iam mascarando as estruturas modernas atrás de uma decoração eclética, *art-déco* ou ainda apresentando fachadas projetadas dentro do estilo racionalista europeu do início do século (tendo como exemplo as obras de Loos e de Hoffmann), que em recente pesquisa do arquiteto Luiz Conde foram denominadas de "protomodernas".[12]

Nesta ocasião, em São Paulo, além de Warchavchik, atua Flávio Carvalho, brilhante artista visionário cujos projetos permaneceram no papel, e Rino Levi, que estudara no Instituto de Belas Artes de Roma e era partidário de uma arquitetura racional conforme a descreveu numa carta enviada ao *Estado de São Paulo* em 15 de outubro de 1925. Levi projeta em 1927 a casa de Goffredo Telles e em 1928, o edifício Columbus, prédio de apartamentos compacto e inovador face aos prédios neoclássicos da época. É a época da Revolução de 1930, que muda a composição das classes no poder, alterando-se a própria instituição do Estado.

Com o Estado Novo, amplia-se a clientela da arte e arquitetura moderna, permitindo que a sociedade comece a inteirar-se das transformações políticas pelas quais o mundo está passando.

Nesta ocasião os arquitetos saídos da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro tentaram implantar a arquitetura funcionalista, já bastante divulgada na Europa. Um deles foi o arquiteto Álvaro Vital Brazil, que havia tomado parte na revolta de ENBA, ajudando a reformular a direção da escola. Vital Brazil vence o concurso privado para a construção do edifício *Esther* em São Paulo em 1936. Para a São Paulo da década de 30 foi realmente uma obra revolucionária, apresentando a estrutura livre a fachadas que exprimiam a complexidade do programa de um prédio concomitantemente comercial e residencial. No dizer de Henrique Mindlin, a obra de Vital Brazil constituiu "*uma autêntica propaganda da arquitetura funcionalista junto ao público*".[13]

Outro arquiteto de grande valor que se distinguiu na arquitetura funcionalista, formado no Rio de Janeiro mas radicado no Recife, foi Luiz Nunes, que entre 1934 e 1937 realizou obras de interesse social quando dirigiu a Diretoria de Arquitetura e Construção e posteriormente a Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU). Dentre

vários de seus projetos executados destacam-se a Caixa D'Água de Olinda, Pavilhão da Faculdade de Medicina, atual sede do IAB-PE, e o Leprosário de Minoeira. Na escola rural Alberto Torres, pela primeira vez no Brasil em lugar de escadas Luiz Nunes projetou rampas para acesso ao prédio.

De acordo com os dizeres de um dos engenheiros que trabalharam com Luiz Nunes, os projetos do DAC-DAU estavam "*acompanhando por um lado o movimento renovador da arquitetura em todo mundo... e por outro lado adaptando os edifícios públicos às suas funções específicas e às características do clima e do ambiente regional*".[14] Já Joaquim Cardozo, o poeta e calculista extraordinário, que mais tarde veio a realizar a maioria dos cálculos estruturais dos projetos de Oscar Niemeyer, tendo iniciado sua carreira no DAC-DAU, alegou que a obra de Luiz Nunes já representava "*uma linguagem brasileira dos princípios arquitetônicos europeus*".[15]

Na realidade, Luiz Nunes, profundo conhecedor do funcionalismo corbusiano além de grande admirador de Walter Gropius, é o responsável pelo movimento renovador da arquitetura no Nordeste. Infelizmente sua contribuição foi efêmera em virtude da sua morte prematura. O arquiteto e historiador Antonio Pedro de Alcântara identificou nos prédios projetados por Luiz Nunes, além de um estreito relacionamento com a produção européia da década de 1920, uma grande analogia com a arquitetura nordestina do final do século XVI, atestando a capacidade do arquiteto brasileiro para a introdução de uma expressão autóctone.

O primeiro estudante a assinalar em aula o aparecimento da revista *L'Esprit Nouveau*, dirigida por Le Corbusier, foi Jaime da Silva Telles, que em 1929 executou algumas obras dentro do espírito funcionalista, como a casa da Sra. Olívia Penteado em Santa Tereza. Jaime escreveu também diversos artigos para os jornais da época atacando o academicismo e exaltando o racionalismo. Nossa primeira edificação sobre pilotis foi projetada por Stelio de Souza em 1931, e o primeiro prédio dotado de *brise-soleil* é da autoria de Alessandro Baldassini, com varandas providas de lâminas verticais e basculantes. Este arquiteto foi também autor do Teatro João Caetano, inaugurado

em 1930, na praça Tiradentes, que analisei no capítulo 4 deste livro. Contudo, eram apenas os primeiros passos de um pseudomodernismo.

Nesta ocasião formou-se um pequeno grupo de profissionais interessados no estudo do funcionalismo. Era um "reduto purista" consagrado ao estudo apaixonado não somente das realizações de Gropius e de Mies Van der Rohe, mas principalmente da doutrina e obra de Le Corbusier, encaradas não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o Livro Sagrado da Arquitetura.[16]

Os edifícios que foram projetados e erguidos durante a conturbada obra de construção do Ministério da Educação atestam o grau de consciência, capacidade e aptidão alcançadas pelos arquitetos brasileiros, bastando para isto simplesmente olhar o prédio da Associação Brasileira de Imprensa, de Marcelo e Milton Roberto, em 1938 (fig. 25), a obra do Berço de Oscar Niemeyer e as já citadas obras de Luiz Nunes (1934-1937), Rino Levi e Álvaro Vital Brazil, dentre muitos outros. Estes arquitetos, comparados por Lúcio Costa aos positivistas do início do século, tornaram-se deliberadamente receptivos às idéias revolucionárias de Le Corbusier, questionando-se, investigando-as, e quando o momento se fez adequado puseram-nas em prática. Conforme afirma Costa, "*tornaram-se modernos sem querer, preocupados apenas em conciliar de novo a arte com a técnica e dar à humanidade a vida sã, confortável, digna e bela que, em princípio, a idade de máquina tecnicamente faculta*".[17]

É ainda em 1937 que Atílio Correia Lima projeta a Estação de hidroaviões, Milton e Marcelo Roberto projetam o aeroporto Santos Dumont e Henrique Mindlin apresenta um projeto para o Ministério das Relações Exteriores, além de belas residências, todas dentro do espírito funcionalista.

Entretanto, para o crítico Max Bill, o mais significativo arquiteto brasileiro foi Affonso E. Reidy, que preocupou-se com a execução de programas destinados à coletividade, enquanto que outros faziam projetos destinados à alta burguesia – como Lúcio Costa, importante intérprete do corbusianismo no Brasil, que projetou o conjunto habitacional do Parque Guinle. Nos prédios do Parque Guinle foram utilizados cobogós cerâmicos para reduzir a insolação, de forma tal que

o jogo de textura produziu um efeito plástico inusitado. O programa arquitetônico de planta livre possibilitava vários tipos de apartamentos, seguindo um esquema semelhante ao da *Unité d'Habitation.*

Affonso Eduardo Reidy projeta o conjunto do Pedregulho, em São Cristóvão, em 1948, e o da Gávea em 1952, próximo à Universidade Católica, fazendo-os dispostos em linhas sinuosas ao longo das curvas das montanhas, de forma a preservar a paisagem. O primeiro grupamento consta de unidades residenciais de vários tipos, e destinava-se a funcionários do Estado que alugariam as unidades.

Fig. 25 - Prédio da Associação Brasileira de Imprensa projetada pelo escritório MM Roberto em 1937, destacando-se pela ruptura arquitetural em relação ao contexto urbano. (cartão postal s/a /1950)

Ao projetar o conjunto do Pedregulho, Reidy acreditava dar aos moradores de baixa renda uma condição digna de moradia, prevendo para tal lavanderias coletivas e creches, além de escolas, ginásio, centro de abastecimento e piscina. Os jardins foram projetados por Burle Marx e a obra tornou-se o símbolo da utopia funcionalista. Infelizmente o repertório utilizado pelo arquiteto não foi bem assimilado pelos moradores. Reidy não conseguiu alterar os hábitos de uma população de classe social muito baixa que não chegou a entender os benefícios do conjunto habitacional. O próprio custo da conservação era muito elevado para ser mantido pelos usuários e em poucos anos o grupamento entrou em fase de decadência. Além dos conjuntos habitacionais destacam-se na obra de Reidy muitas residências parti-

culares, o teatro Armando Gonzaga, construído em Marechal Hermes em 1951, e o Museu de Arte Moderna, à beira da baía de Guanabara, já em 1954.[18]

O Edifício do Ministério da Educação

Ainda em 1935 ocorreu o concurso público para a construção de um novo edifício para o Ministério da Educação e Saúde, e como o olhar dos membros do júri ainda não era o olhar moderno, apesar de tudo que já se fazia na arte européia, os premiados foram os projetos acadêmicos, enquanto que obras inovadoras apresentadas pelos arquitetos progressistas foram desclassificadas.[19] O Ministro da Educação da época, em pleno Estado Novo, era Gustavo Capanema, que, movido por sua peculiar audácia e bastante bom senso, tomou a decisão de premiar o vencedor, mas não de deixá-lo edificar a obra. Archimedes Memória, em estilo marajoara, apresentado sob o pseudônimo de "Pax", venceu os projetos "Alpha" e "Minerva".[20]

Capanema, apoiado pelos críticos Mario de Andrade, Carlos Drumond de Andrade, Rodrigo de Mello Franco, Manuel Bandeira e pelo arquiteto italiano Piacentini, que tinha vindo colaborar como consultor técnico, solicitou a Lúcio Costa – um dos desclassificados – que lhe apresentasse um novo projeto, visto que várias entidades tinham indicado seu nome para fazer parte da equipe do projeto, da Cidade Universitária.[21]

Lúcio Costa, democraticamente, resolveu constituir uma equipe formada com alguns dos arquitetos desclassificados, dentre eles Carlos Leão, Jorge Moreira, e Affonso Eduardo Reidy. Posteriormente aderiram também Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcellos. O novo projeto para o Ministério da Educação e Saúde foi apresentado em maio de 1936. Em junho Lúcio Costa sugeriu que o projeto fosse submetido a Le Corbusier, juntamente com o projeto da Cidade Universitária. Le Corbusier aceitou e passou um mês trabalhando com o grupo de jovens arquitetos e sugerindo alternativas, no escritório dos mesmos, na Avenida Nilo Peçanha 151.

As conferências que pronunciou em agosto de 1936 encontraram bastante receptividade entre os arquitetos, que passaram a enten-

der melhor as recentes criações européias no campo da arquitetura, algumas já anteriormente comentadas por Alberto Monteiro de Carvalho, regular freqüentador do continente europeu e responsável pela formulação do convite a Le Corbusier. Inicialmente o arquiteto franco-suíço sugeriu que o prédio fosse executado à beira-mar, em frente ao Pão-de-Açúcar, porém foi impossível efetuar-se a alteração, e o projeto foi adaptado para o terreno em que foi edificado.[22] Em 22 de fevereiro de 1937 foi apresentado o projeto definitivo, reunindo idéias do mestre, implementadas pelas dos nossos arquitetos. Em 1939, diplomaticamente, Lúcio Costa afastou-se da chefia do grupo abrindo espaço para a coordenação de Oscar Niemeyer. Segundo as palavras do próprio Lúcio Costa, o prédio do MEC é, simultaneamente, um

> marco histórico e um marco simbólico. Histórico, pois foi nele que se aplicou pela primeira vez em escala monumental a fachada envidraçada, e, simbólico, porque num país social e tecnicamente subdesenvolvido, foi construído com vistas ao futuro enquanto o mundo se engalfinhava em autoflagelação.[23]

Uma expressão nativa e sensual

> *Os jovens brasileiros discípulos de Le Corbusier imediatamente transformaram estes componentes puristas em uma expressão nativa extremamente sensual, que se refletiu em sua exuberância plástica no Barroco Brasileiro do século XVIII.*
>
> Kenneth Frampton[24]

O desenvolvimento de uma expressão autóctone no contexto da arquitetura brasileira deveu-se basicamente às pesquisas sobre a insolação e ao desenvolvimento de uma técnica bastante avançada no emprego do concreto armado, que permitiu tornar as estruturas mais leves e conseqüentemente mais econômicas, destacando-se entre outros os calculistas Emílio Baumgart e Joaquim Cardozo.

Surgiram as grandes superfícies em vidro, protegidas por "*brise-soleil*", e a estrutura livre sobre pilotis, ainda sob forte influência corbusiana, como bem o demonstra o croqui do escritório de Lúcio

Costa e outros, defendendo o projeto do MEC de um parecer contrário, em 1936.[25]

Brises de concreto armado, alumínio, fibrocimento, madeira e até mesmo as persianas, qualquer que fosse o tipo de brise, em muito contribuíram para criar uma arquitetura típica, onde se inserem as palavras de Le Corbusier sobre os "*magníficos volumes reunidos sob a luz*" dando origem a uma arquitetura "*sábia e correta*"[26] (fig. 26).

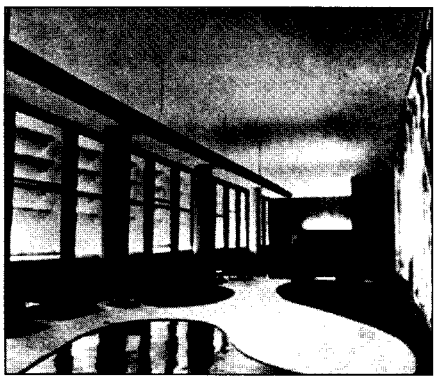


Fig. 26 - Ministério da Educação e Saúde Pública (atual Palácio Gustavo Capanema) projeto Lúcio Costa, Oscar Niemeyer et ali. Salão com elementos da arquitetura moderna como estrutura livre, brise-soleil, grandes panos de vidro – 1945 (acervo MEC).

Além da preocupação de controlar a insolação através dos brises, os arquitetos brasileiros reutilizaram os azulejos, tão peculiares à nossa arquitetura colonial, fosse sob a forma de tapeçarias na cerâmica, fosse sob a forma de painéis. Artistas como Portinari, Di Cavalcanti, Paulo Werneck e Burle Marx, entre outros tantos, tiveram importante papel nesta forma de expressão artística.

Mário Pedrosa atesta a latente capacidade criativa dos arquitetos da década de 1940. Segundo ele, estes arquitetos não se deixaram simplesmente influenciar pelo *"brise-soleil"* – inicialmente concebido por Le Corbusier para um projeto inacabado em Barcelona –, porém, dotados de "notável poder de invenção e personalidade", criaram um vocabulário nacional de grande importância para a sedimentação da arquitetura brasileira.[27]

Concluo que os arquitetos brasileiros souberam captar o espírito do funcionalismo de Le Corbusier, mas conseguiram acrescentar a esse espírito novos moldes estéticos que se tornaram peculiares à nossa arquitetura. Interpretaram a doutrina corbusiana de uma forma exuberantemente tropical, aceitando os dogmas do funcionalismo, porém adaptando-os e fazendo reviver elementos arquitetônicos típicos da arquitetura de nossos colonizadores, como as treliças, os azulejos, e criando os cobogós cerâmicos, que possibilitaram a aclimatação das edificações às nossas características regionais, às nossas vivências e às tradições culturais do nosso povo. Evidentemente, o corbusianismo teve que ser adaptado às possibilidades do nosso desenvolvimento sociocultural e econômico. A falta de recursos técnicos iniciais em tecnologia do aço foi rapidamente suprida com o desenvolvimento de leves estruturas de concreto. É válido lembrar que o Brasil não foi o único país a desenvolver profundamente sua arquitetura na década de 1940. Após a guerra o funcionalismo, já então instaurado como estilo internacional, passou a ser adotado como um dogma academizado pelos governos e pelas grandes corporações, perdendo seu caráter de vanguarda. Sua intenção inicial era de subversão contra a tradição, visando à ruptura com os valores acadêmicos. Era a utopia da máquina a serviço da socialização do homem, enquanto indivíduo. Contudo, nem Le Corbusier nem os outros pioneiros da modernidade poderiam prever o espírito aproveitador das classes dominantes, que em próprio benefício promoveriam a ocupação desenfreada das cidades, acabando por degenerar a qualidade de vida urbana, originando muitas vezes obras sem qualquer valor artístico.

Notas

[1] SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. Trad. de Luiz Carlos Daher e Adelia Meneses, São Paulo, nobel,1986, 2ª edição, p. 26.

[2] CORBUSIER, Le. *Vers une Architecture*. Paris. Ed. Grès et Cie, 1928, p. 228.

[3] Frase de Niemeyer citada in *Os Grandes Arquitetos – vol. 1,* de Peter Blake. Trad. Pinheiro de Lemos, Rio de Janeiro, Record, 1966, p.16.

[4] BLAKE, Peter. (*op. cit.*) p. 40.

[5] Le CORBUSIER. (*op. cit.*) p. 6.

[6] ibidem, p. XIX – (Argument).

[7] Le CORBUSIER apud BLAKE (op. cit.), p. 40.

[8] BLAKE, Peter. (*op. cit.*), p. 129.

[9] Frase do livro de memória de Ozenfant, citada no livro *A forma na Arquitetura* de Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro, Avenir Ed., col. Depoimentos, 1978, p. 29.

[10] WARCHAVCHIK, Gregori. "*Acerca da Arquitetura Moderna*". Artigo publicado no jornal do correio da manhã, Rio de Janeiro, de novembro de 1925.

[11] CONDE, Luiz Paulo. "O Protomodernismo em Copacabana", em *Arquitetura Revista nº 3*, FAU-UFRJ, 1985/86, p.40.

[12] MINDLIN, Henrique. "Álvaro Vital Brazil – um tranqüilo purista", texto publicado em ABA/CAB – 1, 1967, p.10.

[13] Afirmação do engº. Antonio Bezerra Balthar in "Luis Nunes – Uma Arquitetura a Serviço da Sociedade" de Antonio Pedro de Alcâtara *Revista Arquitetura nº 2*, FAU-UFRJ, 1985, p. 6.

[14] Afirmação do engenheiro Joaquim Cardozo (*op.cit.*) p. 6.

[15] Artigos publicados na Revista Ilustração Brasileira de 8 de agosto de 1929 e no diário da noite de São Paulo em 23 de agosto de 1930, conforme descrito no artigo "Um pioneiro da arquitetura no Brasil" de Augusto Silva Telles, in *Arquitetura nº 58*, abril 1967, p. 9.

[16] COSTA, Lúcio. "Muita Construção, alguma arquitetura, um milagre", artigo publicado em *Arte em revista 4*, 2a. edição, CEAC, p. 36.

[17] ibidem p. 36.

[18] O teatro Armando Gonzaga foi pesquisado em LIMA, Evelyn F. W. *Arquitetura do Espetáculo*. Rio de Janeiro: editora da UFRJ, 2000, pp. 330-331.

[19] O edital do concurso foi publicado no Diário Oficial de 23 de abril de 1935.

[20] As fotos das perspectivas dos anteprojetos foram publicados em jornal da época.

[21] A indicação dos cinco arquitetos que integravam a comissão para executar o projeto da Cidade Universitária foi efetuada pelo Instituto Central de Arquitetos.

[22] Le Corbusier sugeriu o local onde hoje se encontra o Museu de Arte Moderna, junto ao parecer sobre o anteprojeto em 10 de agosto de 1936.

[23] COSTA, Lúcio. Extraído de artigo publicado no jornal "O Globo", de 28-09-86.

[24] FRAMPTON, Kenneth. *Modern Arquitecture – A Critical History*. N. York, Oxford University Press, 1980, p. 254.

[25] Lúcio Costa apresenta uma defesa ao partido arquitetônico escolhido e as vantagens do emprego do pilotis e da abolição da "rua corredor".

[26] Le CORBUSIER. (*op. cit.*) p. 16.

[27] PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 330.

O *CAMPUS* DA UFRJ COMO CENÁRIO DO ESPAÇO FUNCIONALISTA

A universidade, concebida como uma instituição que possui corpo e alma como o ser humano, deve aperfeiçoar-se física e espiritualmente através do ensino e da pesquisa, sendo o corpo, ou o *campus*, constituído pelos edifícios e pelas transformações do espaço possibilitadas pela urbanística e pela arquitetura. A alma da universidade é a própria instituição, sua filosofia, seus dogmas, sua organização como um todo, ou seja, o próprio espírito universitário que deve impulsionar a entidade. Como bem conceituou Donato Mello Jr., para que este espírito exista não basta que a universidade esteja instalada adequadamente num espaço físico. É necessário haver um convívio entre ideais e sentimentos para que se concretize o verdadeiro espírito universitário no sentido lato da palavra.[1]

Em busca desse ideal partiram alguns vultos da história brasileira, desde a década de 1920, cabendo ao ministro da Educação do governo do Estado Novo, porém, o mérito de ter realmente assumido o problema, possivelmente movido pelo grande interesse em criar a nova imagem do homem brasileiro.

DISCUTE-SE O LOCAL

Em 7 de setembro de 1920 criou-se a Universidade do Rio de Janeiro, no governo de Epitácio Pessoa, fato que reuniu as faculdades de Medicina e de Direito e a Escola Politécnica, sob a direção de um único reitor, o barão Ramiz Galvão, e um conselho universitário. A sede escolhida foi o prédio da Faculdade de Direito, no Campo de Santana. Pode-se constatar o quão tardia surgiu essa idéia da criação da universidade do Brasil, quando as de Bolonha, Paris, Oxford e Cambridge, entre tantas outras, foram fundadas ainda na Idade Média, sem contar com as do Novo Mundo, que se instalaram no século XVI, como as de S. Domingos (1558) e do México (1551).[2]

A consciência da necessidade de um *campus* para a universidade foi realmente assumida por Gustavo Capanema. Nessa época, por volta de 1935, tanto Roma quanto Madri acabavam de construir suas novas universidades, o que motivou o ministro a designar comissões de estudo para a implantação de uma cidade universitária no Rio de Janeiro. As atribuições dessas comissões seriam: constituir a Universidade do Brasil, escolher o local adequado para a cidade universitária, elaborar os programas construtivos para os diferentes edifícios do campus e elaborar o anteprojeto global para o referido empreendimento. Para tal, Capanema solicitou a indicação de cinco profissionais ao Sindicato Nacional dos Engenheiros, ao Instituto Central de Arquitetos e ao Clube de Engenharia.[3] Do conjunto de nomes indicados, o ministro selecionou a equipe da qual fizeram parte Lúcio Costa, Paulo Rodrigues, Fragoso, Affonso Eduardo Reidy, Ângelo Bruhns e Firmino Saldanha, já arquitetos de renome na ocasião, sendo que Lúcio Costa e Ângelo Bruhns haviam sido premiados na exposição Pan-Americana de Arquitetura de Buenos Aires, em 1927, tendo recebido medalha de ouro, com projetos bastante acadêmicos, conforme ilustrado no catálogo da referida exposição.[4]

O grande problema que se apresentava aos encarregados da implantação do *campus* era sem dúvida a escolha do terreno que atendesse a todos os requisitos. Já desde 1881 D. Pedro II havia lançado a pedra fundamental da universidade, na Praia Vermelha, onde hoje se situa o prédio da Companhia Nacional de Recursos Minerais, projetado por Paulo de Frontin, que fica entre o terreno da antiga Faculdade de Medicina e o Instituto Benjamin Constant. Mais tarde, entre 1926 e 1929, quando aqui esteve, o urbanista francês Agache ratificou a idéia do imperador, elegendo a Praia Vermelha como sítio ideal para a implantação do *campus*. Naquela época foram desenvolvidos dois estudos urbanísticos, sendo um elaborado pelo professor José Octacílio Saboya Ribeiro, posteriormente diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, e outro pelo arquiteto Evaristo Morais. Ambos mantinham a sugestão da Praia Vermelha, que, no entanto, implicava considerável número de desapropriações com o fim de atingir a área julgada ideal.

Como o programa era inédito na arquitetura brasileira, Capanema decidiu convocar o arquiteto Piacentini – autor do projeto da Universidade de Roma – para expor sua experiência e atuar como consultor no Rio de Janeiro entre 13 e 24 de agosto de 1935. Piacentini inteirou-se dos problemas através das explanações de Roquette-Pinto, e em 23 de agosto entregou um relatório a Capanema, ratificando a localização prevista pelo urbanista Agache em 1929, e que era também do agrado do professor e urbanista Saboya Ribeiro. A contratação de um arquiteto estrangeiro, ainda que representante da arquitetura fascista da qual eram simpatizantes vários segmentos das oligarquias da época, desagradou às várias entidades de classe dos engenheiros e arquitetos e, por esse motivo, o ministro organizou a comissão à qual me referi, com profissionais brasileiros, que também participariam do projeto.[5]

O impasse inicial era a própria localização do *campus*. Além da Praia Vermelha – local que era defendido pelo professor Saboya Ribeiro – foi selecionada uma área anexa à da Quinta da Boa Vista. Após inúmeros estudos, a nova comissão decidiu por esta opção de localidade, apesar da contra-indicação de Saboya Ribeiro e de Morais Vieira, que, como Piacentini, preferiam a Praia Vermelha.

Em maio de 1936, a equipe de Lúcio Costa apresentou propostas para a elaboração do projeto, e em julho fez uma sugestão inusitada, sugerindo a construção do *campus* na Lagoa Rodrigo de Freitas, sobre estacas, interligando os vários edifícios por um longo viaduto. A proposta foi recusada por objeções técnicas e porque o ministro temia a reação da opinião pública, despreparada para reagir a proposições tão pouco "convenientes".[6]

A proposta de Le Corbusier

Diante de tantas polêmicas, Lúcio Costa – que não compartilhava dos parâmetros arquiteturais de Piacentini – sugeriu a vinda de Le Corbusier, da França, para dar seu parecer não só sobre a cidade universitária, mas também quanto ao grandioso edifício que Capanema queria construir para o seu ministério. Alguns arquitetos brasilei-

ros já conheciam as idéias do arquiteto franco-suíço desde as conferências que pronunciara quando de sua curta estada entre nós em 1929. Vários deles, integrantes da ala progressiva que apoiara Lúcio Costa na direção da Escola Nacional de Belas-Artes em 1930, estavam já imbuídos de suas teorias, como investiguei no capítulo anterior.

A comissão do Plano da Cidade Universitária e Le Corbusier encontraram-se para os primeiros contatos no dia 14 de julho de 1936, quando foi entregue ao visitante a solicitação por escrito para um esboço do plano urbanístico da cidade, com a definição do zoneamento e com a projeção dos edifícios, além da perspectiva do conjunto e um relatório justificativo. Segundo Donato Mello Jr., na manhã de 23 de julho Capanema, Azevedo Amaral e Souza Campos estiveram reunidos e Le Corbusier elaborou um esboço da cidade universitária nas vizinhanças da Quinta da Boa Vista.[7] Trabalhou até o dia 10 de agosto, quando finalmente expôs suas idéias, apresentando desenhos e relatórios. A comissão, que não aprovara nem por um instante a vinda e a colaboração de Le Corbusier, defendia ainda o retorno de Piacentini, que havia prometido voltar até o final de 1935, fato que não ocorreu.

A ideologia dessa comissão, presidida por Souza Campos e Azevedo Amaral, não era a mesma de Le Corbusier, e os planos apresentados, sugerindo quatro quilômetros de viadutos sobre o terreno, a plataforma de 4.000 m^2, a previsão de instalação de ar-condicionado central, o modo de grupamento e a morfologia geral dos prédios, foram descartados por inadequados à nossa realidade. A comissão, diante de tal projeto, solicitou que a participação de Le Corbusier ficasse limitada ao "fornecimento de dados e esclarecimentos que lhe fossem solicitados".[8]

Le Corbusier retornou à Europa após intenso trabalho alternado entre o anteprojeto do Ministério da Educação e Saúde Pública e o da Cidade Universitária, ambos mais tarde motivo de grande mágoa por parte do arquiteto franco-suíço, que julgou ter-lhe sido usurpada a autoria.

O anteprojeto de Lúcio Costa e sua equipe

O programa, elaborado pela comissão de professores e exposto por Inácio Azevedo Amaral e Ernesto de Souza Campos, serviu de base para que Lúcio Costa e sua nova equipe, formada por Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, F. Saldanha, José de Souza Reis, Jorge Moreira e Ângelo Bruhns, desenvolvessem o anteprojeto. A localização era a de um terreno abrangendo a Quinta da Boa Vista e o morro do Telégrafo, incluindo também um trecho da linha da Estrada de Ferro Central do Brasil. A equipe previu então um partido no qual haveria um eixo principal, a avenida E-H, pela qual se faria a circulação das diversas escolas até Hospital Universitário, que fecharia a composição, havendo também um ramal secundário, a avenida E-S, direcionada ao setor esportivo.

Um dos enfoques dados pelos arquitetos ao projeto básico das escolas foi o da articulação entre os departamentos e as salas de aulas teóricas, com o menor percurso possível, medida que mais tarde não foi observada nos projetos efetivamente edificados na Ilha do Fundão pelo Escritório Técnico da Universidade do Brasil para as faculdades de Arquiteturas e de Engenharia. Outra solução importante nesse projeto foi a adoção de prédios com apenas três pavimentos sobre pilotis, evitando-se assim as altas estruturas monumentais. Apenas os blocos do hospital, no final da alameda, e o da Reitoria e da Biblioteca, próximos ao acesso, teriam maior número de pavimentos, como se pode constatar nas perspectivas apresentadas no anteprojeto.

A influência corbusieriana permeia não só todo o projeto da equipe Lúcio Costa, como podemos verificar na planta do conjunto, mas também a memória descritiva que o acompanhou, da qual transcrevo um pequeno trecho, onde Lúcio defende o emprego do pilotis:

> Construir significava sempre obstruir a paisagem. Com o sistema atual o horizonte (1,60m) continua desimpedido, a vista se prolonga sob as construções, contribuindo assim para maior sensação de espaço e, conseqüentemente, bem estar. A razão fundamental, porém, do emprego do pilotis está no próprio sistema construtivo corrente e no desejo de uma arquitetura conforme – no passado– com este mesmo sistema construtivo.[9]

Percebe-se no anteprojeto de Lúcio Costa que havia intensa preocupação em não importar simplesmente os preceitos europeus, mas dar atenção especial ao clima tropical da cidade, resgatando nossa arquitetura colonial, como bem atestam palavras com as quais ele descreve o projeto:

> São centenas de estudantes; essa massa tem um destino: os departamentos, as salas de aula teórica etc – escadas em um só lance, largas, de três metros e completamente abertas, conduzem-na aos andares e saguões, igualmente abertos, ligados entre si por varandas. Esta é uma das particularidades do projeto: aproveitar, em determinados casos, soluções ainda comuns entre nós há trinta anos e agora em desuso, banidas inexplicavelmente, como varandas, empregadas aqui para a circulação de massas.[10]

Não se pode acusar essa arquitetura de rigidez ou de falta de integração com a paisagem. As alamedas de palmeiras, o correto jogo da fixação de volumes, as relações entre cheios e vazios nos fazem acreditar que o espaço seria bem mais humano, bem menos monumental do que foi posteriormente realizado no *campus* da Ilha do Fundão, apesar da suntuosidade do pórtico de acesso.

Contudo, como já vimos, Inácio Azevedo Amaral e Ernesto Souza Campos não partilhavam da ideologia corbusieriana que norteava o plano de Lúcio Costa e sua equipe, e, em 3 de março de 1937, Leitão da Cunha remete ao ministro Capanema o relatório da comissão especial recusando o anteprojeto.[11] Quando Costa toma conhecimento do indeferimento, escreve carta ao ministro Capanema alegando ter verificado "que tudo não passava de outra mistificação" e, pretendendo protestar, abriu um inquérito, mas chegou à conclusão da "inutilidade de qualquer reação (...)".[12]

A força do poder integralista era ainda muito intensa e desejava realmente um projeto que acompanhasse a linha do fascismo, como aconselhou Simões Lopes:

> (...) abandona o Le Corbusier e outros poetas, que nunca realizaram nada grandioso. Pega o Piacentini que em sua sólida cultura alia a prática, homem de ação, realizador, e entrega-lhe a nossa Cidade Universitária. Ninguém melhor escolhido do que ele.[13]

Para entender melhor o desejo de Simões Lopes, é necessário verificar o panorama europeu no qual Piacentini se destacou.

O PROJETO PIACENTINI-MORPURGO

Embora na Alemanha o racionalismo arquitetural do movimento moderno estivesse mais ligado à ideologia democrática, na Itália os arquitetos racionalistas estavam, ao menos no início de sua produção, vinculados ao fascismo. Ocorre, na realidade, um certo isolamento cultural, providenciado certamente por Mussolini, em relação à vanguarda alemã. O arquiteto oficial do regime fascista, Marcello Piacentini, em artigo escrito para revista *Architettura d'Oggi*, em 1930, afirmou que a Alemanha estava perdida "nas grandes incertezas entre a linha vertical e a linha horizontal".[14] No ano seguinte, o arquiteto publica uma foto da Bauhaus em Dessau, descrevendo-a como uma sede de empresa de construção, conseqüência de sua total desinformação sobre a inovadora proposta teórico-metodológica para a arquitetura e demais artes, conduzida inicialmente por Walter Gropius.

Uma das questões centrais dos anos de regime fascista foi a confusa conexão do regime autoritário com o racionalismo da vanguarda. Durante um certo tempo a ideologia fascista, reunindo as facções de centro-direita e a então denominada esquerda, foi objeto de debates entre acadêmicos, entre os quais os Milaneses *Novecento* e os próprios racionalistas.

Os arquitetos acadêmicos declaravam interpretar as exigências do fascismo através de uma arquitetura tradicionalista, tentando demonstrar os inconvenientes técnicos resultantes da utilização de rebocos lisos, da falta de cornijas e de elementos decorativa que protegessem as fachadas, cujos planos primavam pela simetria. Em 1926 surge o *Gruppo 7*, formado por sete arquitetos que pretendiam realizar uma síntese entre os valores nacionalistas do classicismo italiano e a lógica estrutural da Idade da Máquina. Pela análise de sua produção verifica-se que sofreram influência do classicismo metafísico liderado pelo pintor Giorgio de Chirico e da obra clássica do arquiteto Giovanni Munzio.[15] A ideologia defendida por esses arquitetos não visava a um

rompimento com a tradição – a típica marca italiana –, ou seja, o classicismo. No manifesto de 1926, *o Gruppo 7* reafirma: "*Our past and present are not incompatible. We do not wish to ignore our traditional heritage. It is the tradition which transforms itself and assumes new aspects recognizable only to a few*".[16]

Mais tarde, alguns arquitetos pertencentes à corrente racionalista, entre os quais Pagano e Terragni, enquadraram-se no Movimento italiano pela Arquitetura Racional (MIAR), expondo na galeria de Pietro Maria Bardi[17] sob o patrocínio do Sindicato dos Arquitetos e defendendo que: a arquitetura tradicional pertence ao velho mundo burguês, enquanto que a nova arquitetura é adequada para exprimir os ideais revolucionários do fascismo, ao qual pretendem servir.[18] Três semanas após a abertura da exposição, a União Nacional dos Arquitetos não aceitou a retórica do movimento como expressão do regime e repudiou publicamente os expositores. Segundo Kenneth Frampton, Marcelo Piacentini, arquiteto oficial do fascismo, interveio como mediador e estabeleceu o meio-termo entre o tradicionalismo metafísico inspirado em de Chirico e o vanguardismo racionalista propondo como estilo oficial do governo o *Stilo Littorio*, que utilizou na Torre em Brescia (1932) e no Palácio da Justiça de Milão.

Entre 1932 e 1936, Pietro Maria Bardi e Massimo Bontempelli editam a revista *Quadrante*, em Milão, com o intuito de cativar os seguidores esquerdistas do ministro Bottai e tentar impor o racionalismo vanguardista como a arquitetura oficial do regime. O fato é que Piacentini, sempre adotando uma política de "ficar em cima do muro", tentou não se comprometer com as duas correntes adversárias no campo da arquitetura.[19]

Para Giulio Carlo Argan, a política de Piacentini tendeu a desagregar o movimento moderno, reduzindo o problema arquitetônico a um mero formalismo de arcos e colunas. Admite o historiador que o triunfo do arquiteto oficial do fascismo é justamente a Cidade Universitária de Roma, construída em 1936, onde edificações monumentais e clássicas coexistem com edificações racionalistas. Mas Argan percebe bem que "*la falsa impostazione urbanistiche non tiene conto del fatto che l'università è un organismo sociale*".[20]

A propósito da linha arquitetural seguida quase que unicamente pelos arquitetos da equipe de Piacentini, alega Frampton:

> The guidelines that Piacentini imposed on the nine architects who colaborated with him in 1932 on the New University in Rome established through repetition of simple elements the rudiments of the official Fascist manner. This remarkably consistent style was expressed almost always in four-stoney brick or masses, capped by rudimentary cornices solely through a modulation of rectangular openings.[21]

Anos mais tarde, Pagano colabora com Piacentini no projeto para a Exposição Universal de Roma, em 1937, onde os arquitetos tiveram a intenção de conferir ao conjunto um aspecto cívico e imponente ligado à grandiosidade do estilo romano. O projeto, denominado EUR 1942, traduz uma proposta utópica cuja monumentalidade estava completamente dissociada da realidade social. A obra que mais se destaca é o Palazzo dela Civittá, construção prismática com fachada repleta de arcos, edificada na extremidade da via principal do conjunto (fig. 27). Segundo o crítico Kenneth Frampton, os arquitetos Guerrini, La Padula e Romano teriam se inspirado nas telas de Giorgio de Chirico.[22] Na verdade, o pintor metafísico conseguia comunicar

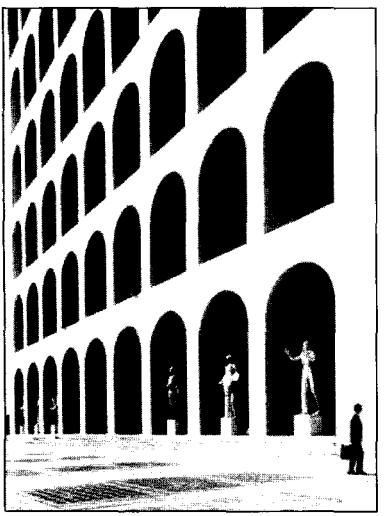


Fig. 27 - O Palazzo della Civittá del Lavoro, projeto dos arquitetos italianos Guerrini, La Padula e Romano. Roma, 1939.

bem a amplidão dos amplos espaços vazios projetados pelo poder, onde o indivíduo sente-se esmagado pelo próprio nada, conforme se pode notar no pormenor da tela *Le delizie del poeta* (fig. 28) Ao que parece, pairava nas formas e nas frases convencionais um certo temor de que algo novo surgisse na época para ameaçar as criações arquitetônicas dos italianos.

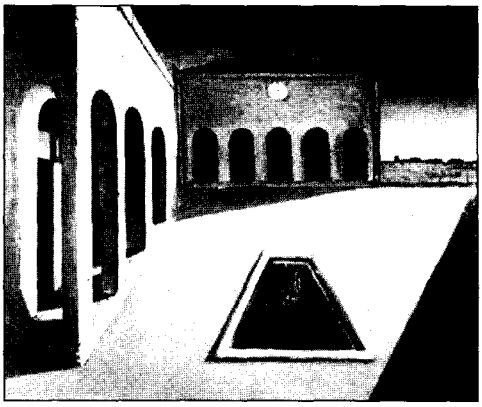


Fig. 28 - Giorgio de Chirico, Le delizie del poeta, *1913. Óleo sobre tela, 70,5x 87,5cm.*

As simetrias em blocos, os volumes muito fechados, os pórticos e colunatas que caracterizavam a arquitetura do fascismo motivaram também a crítica de Benévolo no que se refere à "*busca absurda de efeitos monumentais e aos equívocos entre os volumes lisos da linguagem racionalista e os muros piacentianos*".[23] Inegavelmente, as obras do movimento moderno italiano confundem-se com a ideologia fascista e apresentam-se hoje com aspecto arcaico, como bem o demonstram os complexos do *campus* universitário de Roma e o do EUR.

Tradicionalistas e racionalistas não chegaram a construir facções muito polêmicas, visto que os arquitetos que participaram da elaboração dos projetos oficiais pertenciam às duas correntes. Apesar dos debates entre os dois grupos, ocorreu confusão estética e certa contradição ideológica, principalmente entre os racionalistas, que, após muita polêmicas, conseguiram executar trabalhos originais, como a Casa de Feixe de Terragni em 1934, construída em Como.

Na verdade, tal como ocorreria também no Brasil durante o período do Estado Novo, houve a coexistência de vários estilos de arquitetura patrocinados pelo poder estatal. Mussolini não estava realmente preocupado com a estética das edificações que simbolizariam o poder, mas com a monumentalidade dessas obras, que deveriam refletir a grandeza de seu governo.

Após a rejeição dos estudos propostos por Le Corbusier (fig. 29 e 30) e do projeto funcionalista de Lúcio Costa (fig. 31, 32, 33 e 34), Capanema insistiu novamente na vinda de Piacentini, diretor da Faculdade de Arquitetura de Roma, que nessa ocasião, isto é, em 1937, estava muito assoberbado de serviços, enviando como substituto o arquiteto Morpurgo, catedrático da Faculdade de Arquitetura de Roma.

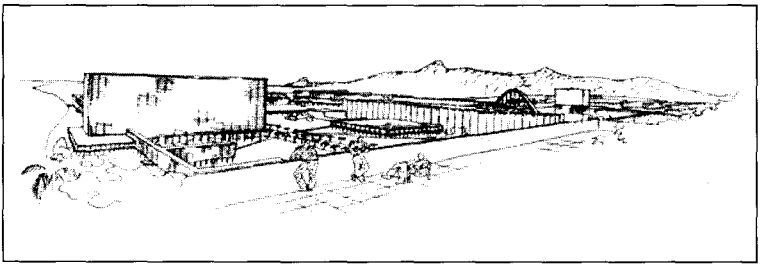


Fig. 29 – A Faculdade de Medicina vista do Clube dos Estudantes, e a biblioteca, em perspectiva do anteprojeto de Le Corbusier para o campus *nas adjacências da Quinta da Boa Vista (Revista PDF, 1937)*

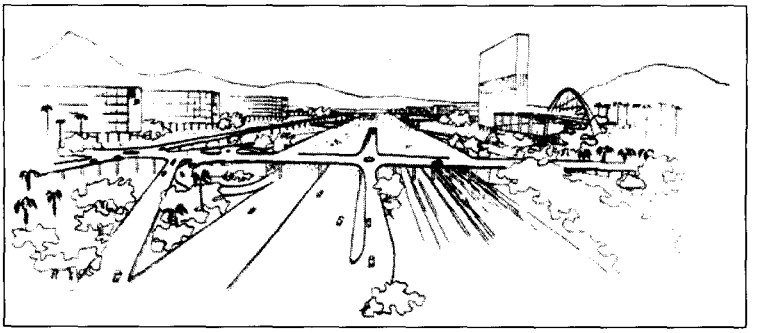


Fig. 30 – Croqui de estudo da Cidade Universitária na visão de Le Corbusier (Revista PDF, 1937)

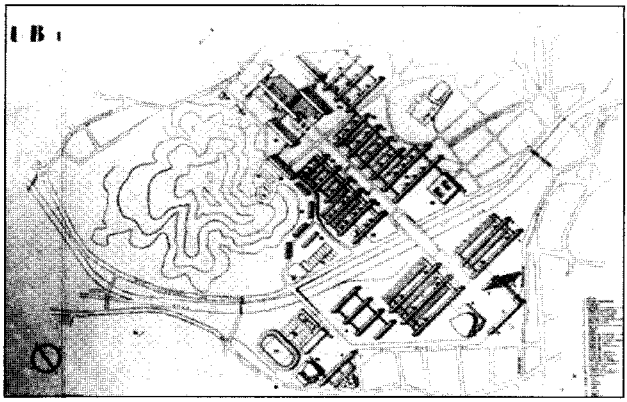


Fig. 31 – Projeto de Lúcio Costa para a Cidade Universitária. Planta de implantação do Campus *(Revista PDF, 1937)*

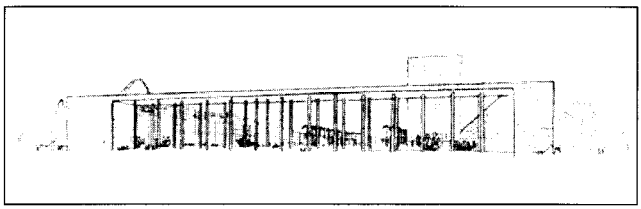


Fig. 32 – Pórtico da Universidade do Brasil, segundo o anteprojeto de Lúcio Costa e equipe. (Revista PDF, 1937)

Fig. 33 – Auditório, reitoria e biblioteca, segundo o anteprojeto de Lúcio Costa e equipe (Revista PDF, 1937)

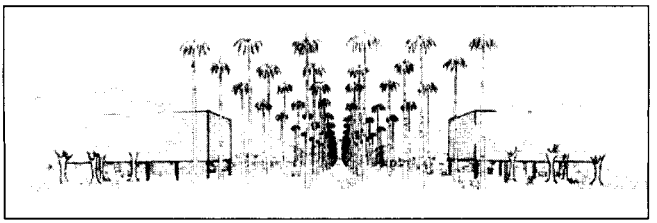


Fig. 34 – Perspectiva da Alameda Central, segundo o anteprojeto de Lúcio Costa e equipe. (Revista PDF, 1937)

O projeto foi desenvolvido em Roma e enviado para aprovação da comissão formada por Leitão da Cunha, Souza Campos, Inácio Amaral e Luiz Catanhede, que a aprovou em 27 de setembro de 1938. Publicado na revista *Architettura* de setembro de 1938, tinha todas as características de monumentalismo típico da arquitetura fascista, com uma ampla praça cívica de 225x160m, em torno da qual se distribuíam os prédios da Reitoria, da Faculdade de Direito, da Faculdade de Ciências Sociais e as faculdades científicas e literárias. A referida praça ficava apoteoticamente colocada ao término de uma avenida monumental e perpendicularmente à mesma se erguia o Estádio Olímpico, numa clássica composição romana, conforme descreve o professor Donato de Mello Jr.[24]

A CRIAÇÃO DO ETUB

Enquanto se processavam os anteprojetos do *campus* universitário para o Rio de Janeiro, no período de 1935 a 1937 foi desenvolvido o projeto da criação da Universidade do Brasil, sendo assinada, após longos trâmites, a Lei nº 452, de 5 de julho de 1937, organizando a universidade enquanto entidade legal e assegurando aos arquitetos e urbanistas brasileiros o direito de projetarem sua própria universidade do Brasil, à qual estava vinculado o Serviço de Arquitetura para elaboração dos projetos, fazendo parte da equipe Oscar Niemeyer, Jorge Moreira, Hélio Uchoa e Carlos Leão, que estavam encarregados de desenvolver o Hospital-Escola e a Escola de Enfermagem.

Em 1944, porém, Capanema resolve também abandonar o Projeto Piacentini e cria o Escritório Técnico da Universidade do Brasil (ETUB), dirigido por Horta Barbosa. Excelente administrador do projeto, Barbosa consultou vários órgãos públicos, inclusive o Diretório Central dos Estudantes, quando finalmente, a 21 de maio de 1945, foi assinado o decreto-lei aprovando o local para a unificação de várias ilhas fronteiras ao Instituto de Manguinhos. O novo ministro da Educação era então Souza Campos, que, não aprovando a nova localização, queria a revogação do decreto. Graças a Horta Barbosa, o decreto foi mantido e ratificado pelo decreto-lei de 1948, após alguns estudos estatísticos quanto às distâncias da população universitária recenseada e as possíveis localidades. A configuração da nova ilha, e o sistema viário inicialmente planejado, caracterizam bem a influência do urbanismo funcionalista, mas de aspecto monumental e autoritário.

O processo construtivo iniciou-se somente em 1949, e Horta Barbosa optou por executar o projeto do novo *campus* diretamente pelo Escritório Técnico da Universidade do Brasil, tendo sido escolhido como chefe da equipe o arquiteto Jorge Machado Moreira, que já havia integrado a equipe responsável pelo desenvolvimento do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública. Pelo escritório passaram nomes de arquitetos famosos, como Ernani Vasconcelos, Renato Sá, Flávio Marinho Rego, Marcos Konder Neto, João Henrique Rocha, Donato Mello Júnior, e vários outros. Não realizarei aqui análise simbólica-espacial do projeto, efetivamente implantado a partir da década de 1950, mas cujo processo de maturação ocorreu por certo nos anos em que a arquitetura dita de vanguarda relacionou-se muito bem com o poder.[25]

O plano inicialmente desenvolvido, fundamentado nas premissas básicas do funcionalismo, reflete como até mesmo a natureza, dentro de uma sociedade autoritária, é transformada e organizada como um "mero material de dominação". A escolha de oneroso e longínquo *campus* universitário, onde a massa estudantil, geralmente imbuída de idealismo e vigor, seria instalada distante do centro urbano, comprova a intenção do exercício do controle disciplinar. Uma ilha artificial criada através de um volumoso aterro, unificando oito pequenas

ilhas no fundo da Baía de Guanabara, guardadas de perto pelos batalhões da Aeronáutica, Exército e Marinha, foi o *locus* escolhido para o manejo do autoritarismo.

Os anos de 1949 a 1962 foram intensivamente devotados ao desenvolvimento do projeto do *campus* da Universidade do Brasil, frutificando mais uma vez a arquitetura corbusieriana baseada na filosofia funcionalista, na intenção plástica e na modulação dos elementos. Porém destacou-se sobretudo na monumentalidade. Implantavam-se espaços generosos no pavimento térreo e o predomínio das linhas retas, suavizadas ocasionalmente por alguns elementos arquitetônicos curvos acentuados pelos sinuosos jardins projetados por Burle Marx.

A primeira grande obra importante da Cidade Universitária foi o Instituto de Puericultura, cuja execução foi orientada pelo médico Martagão Gesteira. O projeto, considerado muito bem solucionado, guarda grande semelhança estética com a Villa Savoye projetada por Le Corbusier em 1927, tanto nas proporções quanto no emprego dos pilotis de seção circular e no acentuado purismo de suas linhas. Foi premiado na II Bienal de São Paulo, em 1955. Dois anos mais tarde, outro projeto da Cidade Universitária foi premiado pela IV Bienal de São Paulo: a Faculdade Nacional de Arquitetura (fig. 35).

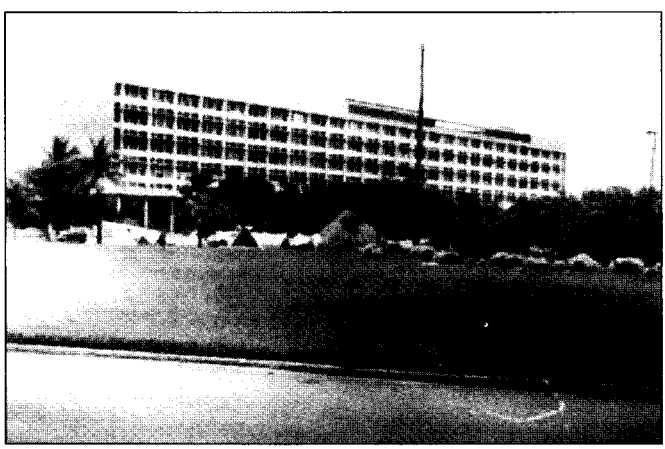


Fig. 35 – Foto da Faculdade Nacional de Arquitetura, segundo projeto de Jorge Moreira e equipe (foto da autora, 1994).

A implantação dos espaços da universidade ganhou valor simbólico através da monumentalidade de seus edifícios e da própria concepção do *campus*, tão vasto e tão isolado do centro urbano. A obra projetada para o Hospital Universitário, concebida dentro dos parâmetros do movimento moderno, mostra-se tão desumana quanto o Hospital da Universidade de Berlim, idealizado pelo arquiteto nazista Distel, em estilo pseudoneoclássico, ou quanto a Universidade Lomonosov, edificada em Moscou entre 1940 e 1953 por uma equipe de arquitetos contratada por Stalin.

Fruto de um regime autoritário em que os órgãos públicos necessitavam impor-se e popularizar-se pela grandiosidade das obras projetadas, o *campus* constituiu um complexo urbano demagógico onde extensas áreas ainda estão e permanecem ociosas, pois visaram não propriamente ao atendimento da sociedade, mas a promover uma ilusória imagem de poder. A monumentalidade vista sob o prisma dos espaços vazios, do espaço não construído, é um dos traços que importam na reflexão sobre a arquitetura e sobre a política.

O MODELO AUTORITÁRIO DO *CAMPUS*

> *Dans les pays du Tiers Monde, la construction d'Universités nouvelles répond à des besoins primaires d'équipement et de décollage économique tout em satisfaisant aux aspirations d'indépendence et d'identité nationale.*[26]
>
> Bernard Huet

Realmente, concluo que a idéia de Capanema ao conceber o plano monumental de uma ilha universitária estava de certa forma vinculada à aventura de criar um "homem novo" através da arquitetura, conceito introduzido por Le Corbusier. Em busca da construção de uma sociedade ideal, o *campus* universitário fazia parte do programa do estado de organizar a vida das coletividades, não importando para tanto se o modelo urbanístico-arquitetônico era importado de outras latitudes e de outras formas socioeconômicas de governo. O arquiteto progressista do Estado Novo utilizou a arquitetura impor-

tada adaptando-a de certa forma ao nosso clima e à nossa paisagem, porém, esquecendo-se algumas vezes da nossa realidade sociocultural. Fruto de um regime autoritário no qual os órgãos públicos necessitavam impor-se e popularizar-se pela grandiosidade das obras projetadas, pode-se dizer que foi, ao caso do *campus*, uma arquitetura demagógica.

Os usuários entrevistados, tanto os pertencentes ao corpo docente quanto os próprios alunos e funcionários, contestaram a rigidez do zoneamento e os partidos arquitetônicos adotados nas unidades, que são muito inflexíveis, demonstrando o caráter de perenidade denotado pelos projetos. Em hipótese alguma critico especificamente o arquiteto Jorge Machado Moreira e sua equipe, porquanto sei que num planejamento de cidade universitária a implantação física não é fruto exclusivo da prancheta e da mente dos arquitetos, havendo órgãos que tomam decisões cuja viabilidade posterior tem que ser conseguida pela equipe de arquitetos. Julgo, entretanto, que a solução de implantação das unidades de ensino, tão individualizadas e distantes como ocorre no *campus* da antiga Universidade do Brasil, prejudicou a integração e o convívio dos setores, com os núcleos isolados e distantes de até cerca de cinco quilômetros, sendo bastante penosa a comunicação e a circulação do pedestre entre as diversas edificações do *campus*.

A grande utopia da universidade instalada em locais afastados dos centros de bairros ou dos centros históricos das cidades é de fazer do *campus* um simulacro de cidade, com ruas, avenidas, teatros e centros de vivência, locais residenciais para estudantes e funcionários, mas a intenção de criar esse microcosmo urbano não funcionou. Claude Burgelin, professor da Universidade de Lyon-Brob, em entrevista a Bernard Huet, aconselhou que os *campi* universitários fossem "*sinon au centre des Villes, du moins dans un tissu urbain, réel, vrai, pas nécessairement au centre, mais que l'université vive au même rythme que la ville*".[27]

Realmente sente-se no *campus* universitário da Universidade do Brasil – atual Universidade Federal do Rio de Janeiro – que não houve comunicação entre as diversas faculdades. Ainda que venham a ser edificados o centro de vivência, o teatro e o centro comercial, será

bastante difícil reter os alunos e professores na ilha, pois, além da dificuldade de transporte no próprio circuito viário do *campus*, os estágios, os empregos e todas as atividades extracurriculares encontram-se a longas distâncias, desmotivando a permanência do aluno além do tempo necessário para o cumprimento das disciplinas.

A megaestrutura do *campus* universitário parece-me resultado da utopia funcionalista já vista na famosa Unité d'Habitation, projetada por Le Corbusier em Marseille, onde se condensam ruas, fórum e praças contrariamente às estruturas convencionais dispersas pela cidade. Possivelmente essa idéia, segundo Bernard Huet, estaria ligada *au mythe des grands paquebots, transatlantiques qui hantaient Le Corbusier.*[28] Entretanto, não considero que nosso *campus* universitário seja um enorme navio vagando na Baía de Guanabara, pois num navio há geralmente uma certa intercomunicação entre os passageiros, fato que não ocorre na Ilha do Fundão.

Um plano urbanístico para um campus universitário atual seria, provavelmente, baseado nos princípios defendidos por Christopher Alexander, obedecendo mais a uma ordem orgânica, na qual seriam ouvidos os usuários da cidade universitária, e certamente desenvolvida em etapas menos ambiciosas do que as que ocorreram na Ilha do Fundão. Para o famoso urbanista, "*el bienestar del todo debe protegerse con un diagnóstico anual expresando con detalles que espacios están en cualquer momento dado de la historia de la Comunidad*". [29]

Evidentemente, esses princípios ainda não estavam previstos no planejamento do tipo da Vila Radieuse, onde a rigidez da arquitetura corbusieriana não permitia um crescimento orgânico, no qual as necessidades de cada faculdade ou instituto fossem enfocadas individualmente com maior liberdade, e não como partes de um todo irreversível.

Em 1949 não se tinha a idéia do impacto devastador do automóvel na vida social do *campus* universitário, e de como as estradas de alta velocidade tornariam impraticável a comunicação a pé ou de bicicleta através das vias interiores que infelizmente não foram executadas.

Muito ainda poderá ser feito para uma melhor adequação do *campus* à vida do universitário da antiga UB, mas para sempre persis-

tirá a mega-estrutura de um campus anti-urbano, onde a possibilidade de uma intensa integração social permanecerá para sempre afastada. Um planejamento democrático para qualquer campus deveria envolver propostas em aberto que pudessem ser alteradas de acordo com as necessidades dos estudantes. Não se pode obrigar a inserção de indivíduos dentro de esquemas geométricos rígidos, como ocorreu nesse modelo de urbanismo autoritário. Parece-me que a abordagem correta para o projeto de um *campus* deveria prever a distribuição dos prédios de maneira a que o conjunto fosse percebido pouco a pouco, numa infinidade de vistas diversificadas e agradáveis. Sentir e participar do espaço que contempla é um direito do indivíduo ao caminhar pelas ruas. Ao percorrer a cidade anos após a obra, essa dimensão de sentir ao ver, de participar do encontro, perde-se no imenso vazio. A grandiosidade com que o espaço foi manipulado fez desaparecer a escala humana.

Notas

[1] MELLO JÚNIOR, Donato. "Um *campus* universitário para a cidade do Rio de Janeiro", *Arquitetura Revista*, nº 1, FAU-UERJ, p.52.

[2] MELLO JÚNIOR, Donato. (*op. cit.*) 1984, p.52.

[3] Consultei a carta enviada ao ministro Capanema pelo Instituto Central dos Arquitetos sugerindo alguns nomes para elaborar os programas a serem desenvolvidos por Piacentini, entre eles Lúcio Costa.

[4] As premiações de medalha de ouro e diploma foram concedidas a Ângelo Bruhns e a Lúcio Costa.

[5] Consultei a carta do Instituto Central dos Arquitetos ao ministro, com a indicação dos cinco arquitetos.

[6] Cf. Maurício Lissovsky e Paulo Sá, (*op. cit.*) 1986, p. 21.

[7] MELLO JÚNIOR, Donato. (*op. cit.*) p.58.

[8] Extraído do relatório de Souza Campos e Azevedo Amaral, citado no artigo do professor Donato de Mello Jr., in (*op. cit.*) p. 59.

[9] COSTA, Lúcio. "Cidade Universitária na Quinta e adjacências" in *PDF*, nº 3, *Revista da Diretoria de Engenharia*, RJ, maio de 1937. Com essa conceituação, o arquiteto talvez estivesse comparando os pilotis às casas em palafitas, tão comuns em regiões brasileiras de solos alagadiços.

[10] *Ibidem*, p. 125.

[11] MELLO JÚNIOR, Donato. (*op. cit.*) 1984, p. 63.

[12] Carta de Lúcio Costa enviada a Capanema em 17/7/37, citada pelo professor Doanto Mello Jr., (*op.cit.*) 1984, p. 63.

[13] Carta de Luiz Simões Lopes a Capanema em 16/10/36. Arquivo Gustavo Capanema, série B: Lopes. LB-2, *in Lissovsky e Sá,*(*op.cit.*) 1986, p. 22.

[14] Declaração de M. Piacentini in 'Architettura 'Oggi', Roma, 1930, *in História da arquitetura moderna*, de L. Benévolo,1976, p. 542.

[15] FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture – a critical histoty*, Nova York and Toronto, Oxford University Press, 1980, p. 203.

[16] Nota publicada em *Resegna Italiana* e citada por Kenneth Frampton, in *Modern architecture– a critical history*, N.Y. and Toronto, Oxford University Press, 1980, p. 203. Nosso passado e nosso presente não são incompatíveis e não desejamos ignorar nossa herança tradicional. E a própria tradição que se transforma e assume novos aspectos que somente poucos reconhecem (T. da A.).

[17] Pietro Maria Bardi foi fundador e diretor do Museu de Arte de São Paulo, tendo sido um dos responsáveis pela implantação e divulgação da arquitetura moderna na Itália em fins da década de 1920. Diretor de uma galeria de arte em Milão e do periódico *Belvedere,* chefiou também uma galeria de arte em Roma.

[18] Declaração de expositores citada in *História da arquitetura moderna*, de L. Benévolo (1976), p. 546.

[19] GREGOTTI, Vittorio. 'New directions", in *Italian architecture G. Braziller*, Nova York, 1968, p. 20.

[20] ARGAN, Giulio Carlo. *L' Arte moderna*, 1770-1970, Firenze: Sansoni, 1980, p. 404.

[21] Esta alegação é de Kenneth Frampton, *in (op.cit.)* 1980, p. 203: "A orientação que Piacentini impôs aos nove arquitetos que colaboraram com ele em 1932 na Nova Universidade de Roma estabeleceu, através da repetição de elementos simples, os rudimentos da forma fascista. Esse estilo, bastante con-

sistente, expressava-se quase sempre através de massas arquiteturais de quatro pavimentos em alvenaria de tijolos ou pedra, encabeçadas por cornijas simples e articuladas somente através de uma modulação de aberturas retangulares". (T. da A.).

[22] FRAMPTON, Kenneth. *(op.cit.)*, 1980, p. 207.

[23] BENÉVOLO, Leonardo. *(op.cit.)*, 1976, p. 568.

[24] MELLO JÚNIOR, Donato. *(op.cit.)*, 1984, p. 63.

[25] Desenvolvi uma pesquisa sobre esse espaço na dissertação de Mestrado, defendida na EBA/UFRJ.

[26] Declaração de Bernard Huet, in "Université, ville et territoire", *in Architecture d'Aujourd'Hui*, nº 183, 1976, p. 1.

[27] Declaração do prof. Burgelin a Bernard Huet, in *(op.cit.)*, p. 11.

[28] HUET, Bernard. "Lés mégastructures en ligne". *Architecture d'Aujourd'Hui*, n. 183, p. 31. Promotor e teórico de uma das mais fecundas reformas do ensino da arquitetura, Huet criou o grupo TAU(Théorie, Architecture et Urbanisme). Editor desde 1974 da revista *Architecture d'aujourd'hui*, inspirou-se no grupo italiano Tendenza, do qual fazia parte Aldo Rossi, buscando redescobrir a cidade como o lugar privilegiado da arquitetura. Ver Arantes, (op. cit.), 2000, p. 197.

[29] ALEXANDER, Christopher et alii. *Urbanismo y participatión. El caso de la Universidad de Oregon*, versíon de Joseph Muntañola y Thornberg, Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 30.

A derrota das vanguardas e a permanência da tradição: o prédio da Central do Brasil

A escala humana discutida no capítulo anterior também não esteve presente em algumas das grandes cirurgias urbanas ocorridas em todo o mundo, após a Reforma Haussmann, na Paris do século XIX. A Ringstrasse de Viena, a Avenida 9 de Julho em Buenos Aires, a avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro, entre outras. Paradoxalmente, um dos edifícios mais significativos e bem projetados em termos de escala foi erguido numa dessas largas vias urbanas, a avenida Presidente Vargas, e, apesar de inaugurado em pleno período funcionalista, acabou sendo construído na inspiração *art-déco*, transformando-se em ícone nacional. Manteve-se, portanto mais próximo da tradição das construções ecléticas das estações ferroviárias, negando o Funcionalismo.

Neste capítulo observo como ocorreram as discussões sobre o projeto e a construção do prédio da Estação D. Pedro II, abordando o histórico da área urbana onde foi erguida a primeira edificação ferroviária do Rio de Janeiro, enfocando as inúmeras modificações arquiteturais ocorridas neste imóvel ao longo do século XIX, os diversos projetos submetidos quando da necessidade de ampliar, eletrificar e modernizar a estação ferroviária da então capital da República e a análise formal e simbólica do prédio hoje conhecido simplesmente como Central do Brasil, inaugurado em 1943, durante o período do Estado-Novo, um pouco antes, portanto, do prédio do MEC, analisado no capítulo 7. O prédio, tombado como patrimônio cultural, é ainda um ícone de valor inestimável, um marco da arquitetura *art-déco* na imagem da cidade, com sua imponente torre e sua arquitetura inusitada, impondo-se sobre outros de mesma época.

De estação do campo à estação D. Pedro II

Segundo Moreira de Azevedo, a linha da Estrada de Ferro começava em um dos extremos da Praça da Aclamação, entre as ruas Gene-

ral Pedra e do Príncipe, mais tarde denominada Senador Pompeu.[1] Para a instalação do novo equipamento urbano foi necessário demolir a igreja paroquial de Santana, construída em 1735, pois ficava no local que forma o logradouro público em frente à estação.

O mesmo memorialista descreve a igreja de Santana como uma pequena edificação constando de uma torre do lado direito, tendo no seu interior cinco altares com obras de talha dourada. Demolida a igreja, destruíram-se também muitos prédios, cuja desapropriação custou cerca de $800.000.000. Visava-se abrir espaço para a estação, que a princípio seria edificada entre as ruas General Pedra e Senador Eusébio. Ainda assim a área disponível foi insuficiente para a construção dos armazéns, por isso sua implantação foi deslocada. É possível que a localização da primeira estação do Campo, justamente ao lado do quartel, tivesse relação com o fato de serem as estações ferroviárias focos de aglomeração das multidões, facilmente agitáveis. Situá-la bem ao lado do centro do poderio militar do país gerava uma certa segurança ao governo. O local escolhido não foi exatamente o da igreja, porém a desapropriação da antiga construção foi necessária para a duplicação do pátio ao redor da estação projetada. Em 10 de julho de 1855, foi assinado o Decreto n. 816, pelo então Ministro e Secretário dos Negócios do Império, Luís Pedreira Couto Ferraz, que desapropriou as demais construções da área. Para a execução das obras da Estação do Campo – indispensável para atender ao escoamento da produção agrícola cafeeira do estado – foi contratado o engenheiro Eduardo Price, empreiteiro da Estrada de Ferro. Em março de 1858 ocorreu a inauguração.

Moreira de Azevedo descreve a edificação com um corpo central constando de cinco arcos sustentados por colunas de ferro, e de dois torreões com dois pavimentos, tendo cada um três janelas em arcos. Atribuía-se à obra um baixo padrão estético e funcional, motivo pelo qual em breve período teve que ser substituída. Conta Gastão Cruls que os primeiros trens iam até Queimados: "*Depois da benção das locomotivas, muita música e foguetório, lá partiam, algo arquejante, os comboios que levavam as majestades imperiais e a sua corte, políticos e pessoas gradas, a todos obsequiando o presidente da Estrada, o grande engenheiro Cristiano Benedito Ottoni*".[2]

Em 1869, o comendador Mariano Procópio empreendeu algumas reformas e a estação ganhou mais andares para atender às demandas da época. O engenheiro Jorge Radmaker Grunewald projetou uma edificação com dois torreões, com três ordens de colunas, sendo as do primeiro pavimento na ordem dórica e a dos dois últimos na ordem coríntia. Entre os dois torreões permaneceram os cinco arcos de alvenaria, só que agora com dois pavimentos (fig. 36).

Fig. 36 - Edificação modificada e acrescida para a Estrada de Ferro D. Pedro II, projeto de Jorge Radmaker Grunewald – 1870. (Acervo da Biblioteca Nacional).

A partir da Proclamação da República, a Estrada de Ferro D. Pedro II passa a chamar-se Estrada de Ferro Central do Brasil. Com o Decreto n. 2.895, de 9 de maio de 1890, o prédio foi ampliado, passando a possuir alas laterais superiores. O desenvolvimento da produção cafeeira, ocorrido nas primeiras décadas do século, intensificou as necessidades da ferrovia e já em 1919 pensava-se em uma nova edificação.

Como as instalações do prédio não apresentassem mais possibilidade de reformas e as linhas já fossem insuficientes para o atendimento da demanda, a diretoria da entidade, através do ato assinado em 26 de junho de 1922, designou os arquitetos Samuel e Cristiano das Neves para elaborar uma nova estação no Rio de Janeiro, pólo centralizador do estado e da nação. No entanto, aquele projeto, idealizado com características ecléticas, não foi executado.

A construção de ferrovias pertence ao domínio do desenvolvimento capitalista; a alta produtividade e o lucro empresarial são frutos inegáveis do progresso. Desde 1920 a eletrificação das linhas vinha sendo estudada, para fazer face a esse almejado progresso. Com a

eletrificação, a estação existente ficou completamente obsoleta. O edifício passou por várias reformas, e em 1936 foi substituído pela obra que será analisada a seguir, fruto do projeto construído entre 1937 e 1941 e que contou com a colaboração de três autores arquitetos: Roberto Magno de Carvalho, Adalberto Szilard e Geza Heller.

Após a conclusão do edifício da Estrada de Ferro D. Pedro II, concorda-se com Rachel Sisson que o Campo de Santana esquematicamente passou de centro do Rio de Janeiro a centro do Estado do Rio de Janeiro, cidade-sede do governo do país, exercendo sua centralidade, portanto, sobre duas unidades espaciais concêntricas, transformando-se em um marco simbólico do poder centralizado.[3]

O novo Prédio da Central do Brasil

Uma verdadeira obra de arquitetura deve destacar-se na forma e no espaço como um todo, porém pode também ser captada pelo fruidor a partir de seus fragmentos, de diferentes temporalidades. A unidade das partes ocorre geralmente pela memória que a cidade tem de seus monumentos.

O prédio da Central do Brasil há quase setenta anos está em íntimo relacionamento com o lugar que ocupa, com a sociedade, com os acontecimentos que presenciou, sendo um signo de alta representatividade para a população carioca.

Quando José Mariano Filho criticou a escolha do local para a atual estação, alegando que a melhor localização seria a prevista pelo Plano Agache, na Praça da Bandeira, parece-me que ele se esqueceu de que já havia se instituído uma unidade inseparável entre o *locus* e a obra, não apenas no sentido físico, porém na própria individualização do prédio dentro do contexto urbano. O ilustre intelectual comparou a cerimônia do lançamento da primeira estaca de fundação ao enterro definitivo do Plano Agache – elaborado no governo de Prado Júnior –, criticando veementemente o alto custo do investimento que saíra do bolso do contribuinte e que estava sendo descartado pelas autoridades.[4]

Marco indiscutível do progresso desenvolvimentista, a obra da nova estação foi oficialmente iniciada em 28 de março de 1936, sendo o lançamento da pedra fundamental presenciado pelo presidente

da República e pelo Diretor da Central, Coronel João de Mendonça Lima.

O engenheiro-arquiteto Roberto Magno de Carvalho foi indicado para a elaboração do projeto e o engenheiro Maurício Justa ficou com a atribuição da fiscalização das obras. O projeto inicial assinado por Roberto e Décio Carvalho seguia a linha funcionalista que já estava sendo desenvolvida por alguns arquitetos da ala mais progressista. Nota-se acentuada analogia deste projeto com algumas obras do arquiteto francês Mallet-Stevens (fig. 37).

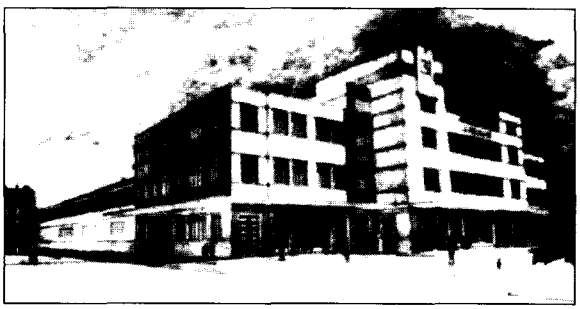


Fig. 37 – Primeiro projeto para o novo prédio da Central do Brasil – 1935, arq. Roberto Magno de Carvalho e Décio Carvalho. (Acervo da PRESERFE da RFFSA)

O segundo projeto de Roberto Magno de Carvalho assemelhava-se bastante ao que foi efetivamente edificado. Suas dimensões eram bem mais modestas e mesmo após o início das obras, isto é, já no período autoritário, foi profundamente alterado (fig. 38). A concepção deste segundo projeto previa a interpenetração de volumes em linhas curvas com o esguio prisma da torre e estabelecendo um dinamismo ainda incomum nas edificações idealizadas na época, geralmente traçadas em rígidos preceitos de simetria. Percebe-se a inspiração da escola impressionista alemã, principalmente de Eric Mendelsohn, na elaboração deste projeto. Carvalho, formado pela Escola de Belas-Artes no Rio de Janeiro em 1921, fez carreira na Estrada de Ferro Central do Brasil, onde trabalhou como auxiliar de desenho desde 1919. A partir de 1922 assumiu a chefia do departamento de cons-

trução de casas para ferroviários, tendo sido laureado com vários prêmios e menções honrosas, em especial os instituídos por José Mariano Filho e patrocinados pelo Instituto Central de Arquitetos. Na Exposição Pan-Americana realizada em Buenos Aires em 1927, o arquiteto mereceu menção honrosa, e na de 1930, realizada no Rio de Janeiro, recebeu medalha de ouro pelo projeto apresentado. Fez parte de inúmeros conselhos, foi membro de júri de diversos concursos, presidente do Instituto dos Arquitetos e professor da cadeira de Construção Civil e Arquitetura na Escola Politécnica.[5]

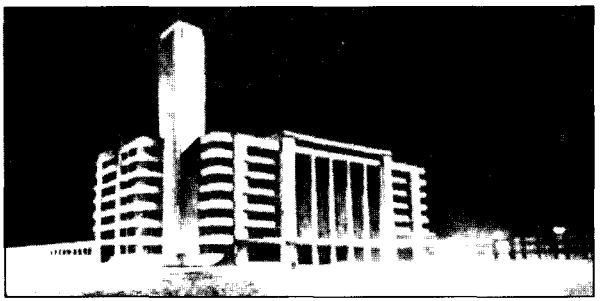


Fig. 38 – Segundo projeto para o prédio da Central do Brasil, 1936 – arq. Roberto Magno de Carvalho. (Acervo da PRESERFE da RFFSA)

Com a contratação da firma Cumplido & Santiago para a execução dos serviços de alvenaria e acabamentos, foi solicitada a intervenção do escritório de Robert Prentice. Formou-se uma comissão para opinar sobre a construção do edifício que houve por bem modificar o projeto de Roberto de Carvalho. Essa comissão, que contava com a participação dos arquitetos Adalberto Szilard e Geza Heller, decidiu ampliar o projeto em vigor para que permitisse abrigar todos os setores da administração da ferrovia, que se achavam dispersos em imóveis alugados em vários locais da cidade. Adalberto Szilard, arquiteto húngaro, formou-se pela Escola de Belas-Artes de Viena, tendo trabalhado no Rio na firma de Robert Prentice, de 1926 a 1939. Executou inúmeros projetos, dentre eles o cinema Metro Passeio, edifícios Sulacap, Nilomex, Randia e o Elevador Lacerda em Salvador, entre outros. Era colaborador assíduo das revistas *Arquitetura e Urba-*

nismo e do *Clube de Engenharia*, tendo elaborado em co-autoria o livro *O urbanismo no Rio de Janeiro*. A planta, datada de 29 de novembro de 1937, mostra as alterações efetuadas na gare. Um dos pontos polêmicos do projeto foi a torre proposta inicialmente por Roberto Carvalho, que a idealizara com uma seção reduzida de cinco metros por cinco metros.

A intervenção de Geza Heller modificou bastante o projeto original de R.M. de Carvalho, pois alterou as proporções da torre e do relógio com o objetivo de conferir à obra maior grandiosidade e deixá-la mais ao gosto de um governo autoritário como foi o do Estado Novo. No entanto, a justificativa oficial para o acréscimo da área edificada foi a necessidade funcional de abrigar-se todos os órgãos da administração da ferrovia. (Fig. 39)

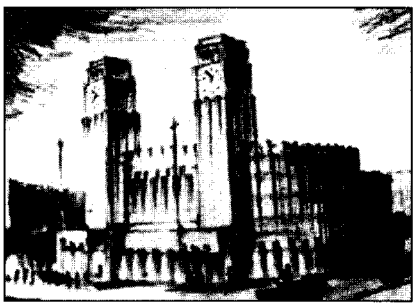


Fig. 39 – Projeto de Geza Heller na Hungria – perspectiva mostrando as duas torres com relógio. (Acervo da PRESERFE da RFFSA)

A arquitetura manifestou-se mais tradicional e o funcionalismo de Carvalho perdeu-se no revivalismo de Geller e Szilard. O prédio denota a tensão entre a vanguarda e a tradição, pois o ecletismo se contrapõe ao progressismo burguês, que concebe progresso como crescimento ilimitado do capital mas se opõe também à transformação revolucionária do sistema.

O edifício apresenta formato em "U" aberto para as plataformas da estação, e sua implantação atual, com a fachada voltada para a Praça da República quase paralela a ela, permitiu que a antiga estação permanecesse em funcionamento até a inauguração da nova. Por ou-

tro lado, a face voltada para oeste da Praça da República não seguiu o alinhamento dos demais edifícios, devido aos trilhos da via férrea, que iam além deste alinhamento. O prédio ocupa parte do quarteirão formado pela praça Cristiano Ottoni à leste, a rua Senador Pompeu ao norte, a avenida Presidente Vargas ao sul e a via térrea à oeste. Os acessos à *gare* dividem-se da seguinte forma: a portaria principal de acesso aos escritórios está voltada para a Praça Cristiano Ottoni, assim como a portaria de acesso à torre e a privativa. Os acessos à gare abrem-se sobre a avenida Presidente Vargas e rua senador Pompeu. O acesso à garagem também se interliga à avenida Presidente Vargas.

Os corpos laterais do edifício possuem dois subsolos, térreo e mais sete pavimentos, havendo um eixo de simetria entre o corpo voltado para a Praça da República e parte do corpo voltado para a praça Cristiano Ottoni, que é coincidente com a aresta da torre da esquina com os logradouros públicos citados. A continuação do corpo voltado para a Praça possui marcação da estrutura vertical rígida e com modulação menor, acentuando a verticalidade, como a ala Duque de Caxias do Ministério do Exército. Os volumes destes corpos laterais são arrematados em curva, na esquina voltada para as Praças da República e Cristiano Ottoni. Todo o conjunto volumétrico é revestido em massa pintada em cor clara com tonalidade próxima à do Ministério do Exército, fato que ajuda a conferir unidade aos edifícios.

O maior destaque do conjunto volumétrico é a torre, de seção quadrada e 135m de altura, distribuídos em 30 pavimentos. Esta torre parece ainda mais alta, por se contrapor aos volumes maciços e bem mais baixos dos corpos laterais, por ter a aresta de esquina das faces voltadas para a avenida Presidente Vargas e para a praça Cristiano Ottoni, iniciada no piso do pavimento térreo, sem a interrupção dos outros volumes. Esta torre é escalonada em três patamares, sendo o primeiro do térreo ao 19º pavimento, o segundo do 20º ao 26º pavimento e o terceiro do 27º ao 30º. Ocupando as fachadas entre o 21º e o 26º pavimento, há um relógio nas quatro faces, com imensos ponteiros e iluminação a gás neon, visível à noite de diversos pontos da cidade, mesmo distantes do edifício. Ainda neste segundo patamar, entre as faces do relógio, foram colocadas janelas que se unem nas

arestas, originando marcação horizontal, que contrasta com a já comentada marcação vertical dos pilares.

Destaco dois aspectos relacionados ao edifício da estação D. Pedro II: a marquise contínua nas quatro fachadas, com ampla projeção que segue a forma dos pavimentos superiores e gera um espaço de transição agradável aos pedestres, e o espaço de uso público do saguão da gare. Este saguão, de forma retangular, possui pé direito duplo e uma seqüência de janelas predominantemente verticais e rigidamente moduladas, que iluminam o amplo salão de teto abobadado de forma tênue, na parte equivalente à sobreloja, nas duas fachadas de maior dimensão. Todo o interior deste saguão foi ricamente decorado com paredes revestidas em mármore e piso em placas cerâmicas de alta resistência, denotando um conjunto discreto que demonstra a preocupação, na época, em conferir dignidade a um espaço de uso público, que atende em especial as classes sociais de menor poder aquisitivo.

A TRADIÇÃO SIMBÓLICA DA TORRE

> *A essência da arquitetura hierárquica é reforçar visualmente as estruturas políticas, também hierárquicas. Quanto mais majestosos e monumentais forem os lugares públicos oficiais, mais trivial parece ser o ambiente de vivência pessoal do cidadão.*[6]

Essa afirmativa de Robert Goodman insere-se perfeitamente nos objetivos da alta cúpula dos administradores da EFCB, quando rejeitou o projeto de Roberto Magno de Carvalho, de inspiração funcionalista.

Foi aceito o segundo projeto com acréscimos volumétricos e ornamentais cujo propósito era reforçar visualmente a imagem simbólica do poder. Tudo indica que a intervenção feita no projeto foi estratégica e simbólica, com a proposta de uma torre de escritórios pontificando a visão do campo de Santana.

A torre, desde as épocas mais remotas, sempre representou um signo de poder mítico, em que a verticalidade faz crer que a matéria atinge os espíritos superiores, toca o firmamento. Contudo, uma torre não muito elevada e de pequena seção quadrada conotaria muito pouca imponência para uma obra estatal. Analisando a obra em seu

aspecto simbólico-espacial, entendemos que existem duas idéias dialéticas no discurso arquitetural do espaço urbano: o próprio tecido granulado da cidade e as emergências que se destacam na paisagem, ou seja, os edifícios-monumentos.

O prédio da Central do Brasil pode ser percebido como um fragmento da paisagem urbana. O transeunte já não observa mais a obra avaliando suas qualidades arquiteturais, seus espaços internos e externos. O hábito de visualizá-lo perfilado ao longo do grande vazio, de perto e de longe, parado ou em movimento, à noite ou à luz do sol, com a torre altaneira e o relógio a marcar a passagem do tempo, confere à obra uma conotação de referencial. Sua silhueta delineada contra a inóspita topografia do Morro da Providência, tendo ao lado a maciça muralha fortificada do Ministério da Guerra, constitui-se no verdadeiro *landmark* descrito por Kevin Lynch. Segundo esse autor, os *landmarks* tornam-se mais identificáveis, mais fáceis de serem escolhidos como significantes se tiverem uma forma bem delineada contrastando com a paisagem de fundo.[7] Inegavelmente, o projeto atingiu esse objetivo.

A ausência de simetria, se considerado o posicionamento da torre, rompe com a linguagem classicista geralmente empregada pelo poder despótico. Paradoxalmente, percebe-se que a relação do espaço não construído acima do volume mais baixo da edificação, contínuo nas duas esquinas, e o próprio arranjo espacial do prisma totêmico, denota pompa e autoridade, da mesma maneira que os palácios góticos italianos. Também na Itália medieval foram projetados edifícios com torres simbolizando o poder das antigas famílias da nobreza, que assim desejavam transmitir seu prestígio político. Tal como na Florença do *Quattrocento*, o que se chama de democracia é na realidade uma ditadura que se esconde sob as formas impessoais de uma falsa república.[8]

Implantada defronte à Praça Cristiano Ottoni, a obra ocupa todo o quarteirão formado pela própria praça, pela rua Senador Pompeu e pela Presidente Vargas. O projeto definitivo configurou-se em planta sob a forma de um "U" bem aberto, em cujo interior construiu-se o concurso ou gare, amplo espaço público destinado à circulação de passageiros e ao acesso às plataformas.

Considerando a obra de acordo com sua representação bidimensional e fazendo-se abstração da torre, projetada na confluência da avenida Presidente Vargas com a Praça Cristiano Ottoni, pode-se estabelecer um eixo de simetria apenas na fachada da ala esquerda, ora designada por seção "C", onde, na parte central dos pavimentos projetados acima do térreo, elementos verticais acentuam um certo geometrismo, característico do *art-déco.*

Em ambas as esquinas, os volumes arquitetônicos de menor altura, com sete pavimentos, são arrematados em curva, contrastando com as arestas vivas dos montantes salientes, projetados em alguns trechos das fachadas das alas, e com o grafismo retilíneo acentuado da torre. Sente-se que a qualidade estática do classicismo foi substituída por uma visão mais dinâmica, entrando na percepção o elemento tempo, que reflete maravilhosamente a proposta de um meio de transporte rápido, que do prédio sairia.

Na esquina voltada para a Presidente Vargas, as duas fachadas perpendiculares articulam-se, através de linhas curvas, com o volume em forma de paralelepípedo constituído pela torre, sendo também em curva as esquadrias dispostas em faixas horizontais. Gerando o espaço construído da obra, ocorre uma solução dialética no emprego dos sintagmas: volumes curvos contrastando com volumes retilíneos. A análise iconológica demonstra que os autores do projeto definitivo mesclaram sintagmas orgânicos do Expressionismo Alemão com elementos proto-racionais do *art-déco,* valorizando mais a tradição do que a vanguarda, visto que o ecletismo ainda transparece sob o manto de modernidade.

A torre, de seção quadrada, é inegavelmente o principal elemento da edificação. Acentua sua verticalidade pela aresta viva, não encoberta pelo encontro das duas fachadas de esquina, alongando-se do topo até o piso do andar térreo. Apresenta-se escalonada em três diferentes patamares, estendendo-se o primeiro patamar do térreo até o 19º pavimento; o segundo, do 20º pavimento até o 25º; o terceiro do 26º ao 29º. No terraço da cobertura existe um mastro para o hasteamento do pavilhão nacional.

Tal como no Palácio Vecchio de Florença, majestoso e severo com sua torre assimétrica, o edifício D. Pedro II possui também um

relógio, que surge como um referencial no tecido urbano, emergindo na neutralidade dos telhados pobres em telhas de barro. Um dos elementos mais marcantes e simbólicos da obra é esse relógio, cuja fabricação deveu-se à IBM. Localizado a uma altura de 110m do nível da rua, o relógio abrange seis pavimentos, do 21° ao 26°, que são exatamente os ocupados pelos setores burocráticos da organização. Os ponteiros, que medem 7,5m e 5,35 m, respectivamente para a marcação dos minutos e das horas, eram iluminados a gás néon.

A idealização da torre no encontro das fachadas voltadas para a avenida Presidente Vargas e para a Praça Cristiano Ottoni, em vez de centrada em relação à maior fachada, induz o fruidor ao movimento, a um deslocamento da visão no sentido da verticalidade, denotando o dinamismo da obra. O signo do elemento tempo conotado pelo edifício acentua-se com a forma escalonada do topo da torre que, contrariamente ao que ocorre no prédio vizinho, o antigo Ministério da Guerra, não se assemelha a um *ziggurat*. Há apenas duas reduções do prisma, com longo intervalo entre os terraços descobertos.

Ao penetrar através do portão principal sob o pórtico da fachada da Praça Cristiano Ottoni, sente-se a grandiosidade que os arquitetos quiseram imprimir no monumento. O amplo saguão apresenta um pé direito duplo, e é revestido com mármores e granitos. À direita de quem entra desenvolve-se ampla escadaria, tendo em seu patamar um afresco com o retrato do famoso engenheiro ferroviário que cedeu o nome à praça. Há mais três portões de acesso, com *halls* e prumadas de elevadores que atendem aos pavimentos das alas laterais, porém apenas um dos acessos permite chegar aos elevadores da torre, onde funcionam os escritórios da administração.

No acesso ao concurso ou *gare*, o espaço é amplo e a estrutura em concreto e aço permitiu a existência do gigantesco salão abobadado, com efeitos de luz difundidos através das altas janelas dispostas na parede adjacente ao exterior. O olhar do fruidor é imediatamente direcionado para o relógio na parede frontal e para os vãos de iluminação.

Os interiores do pavimento térreo são amplos e neles estão localizados os espaços públicos destinados à massa humana que para ali flui todos os dias, chegando ou partindo, além dos espaços reservados

ao comércio peculiar às estações ferroviárias. Já nos pavimentos-tipo, em número de sete, funcionavam os departamentos da instituição, dispostos em ambos os lados das extensas circulações. Nos revestimentos desses espaços nobres impera a simplicidade protomoderna em seus acabamentos, sendo raros os ornatos, exceção feita aos guarda-corpos em ferro fundido e em alguns detalhes em estuque nos arremates dos tetos. Nos pavimentos da torre os setores administrativos beneficiam-se com uma panorâmica da cidade, ocorrendo estreita relação entre o espaço interior e o amplo espaço livre exterior.

Na gestão do governador Marcello Alencar (1994-1998) foram privatizados os serviços de várias empresas públicas, ficando a manutenção do patrimônio com o Estado. A Flumitrens, que administrava na época o serviço de trens, ficou com uma estrutura mínima, desocupando vários pavimentos do edifício. A empresa que ganhou a concorrência dos serviços de trem, a Supervia, instalou-se em outro local.

Em 1999, o Governo do Estado ocupou o prédio com repartições públicas ligadas às várias secretarias, dando fim à histórica ocupação do prédio como sede dos escritórios que administravam a malha ferroviária do Estado. Em função do grande fluxo de população de baixa renda, criou-se no andar térreo um restaurante popular do Estado, fato que não determinou intervenções físicas vultosas, mas ratificou a genialidade daquele terreno na escolha de ações pioneiras.

Recentemente a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro realizou obras no valor de um milhão de reais com melhorias de drenagem, esgoto, iluminação pública e melhorias na pavimentação na área do terminal Américo Fontenelle, onde fazem ponto final os ônibus de ligação do centro do Rio à Baixada Fluminense.

Considerando a Avenida Presidente Vargas como um cenário cinematográfico – um grande teatro do poder –, verifica-se que o Edifício da Central do Brasil ou Estação Pedro II e o Ministério da Guerra – atual Palácio Duque de Caxias – assumiram a partir de 1943 e 1944 o papel de estrelas desempenhando brilhantemente os seus *scripts*, deixando as edificações remanescentes no humilde papel de artistas coadjuvantes.

Notas

[1] AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *O Rio de Janeiro, sua história, monumentos notáveis, usos e curiosidades.* Rio de Janeiro, Brasiliana, 1969, p. 405. (1ª ed. 1865)

[2] CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro: notícia histórica e descritiva da cidade.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1965, v. 1, coleção Rio 4 séculos., p. 339.

[4] SISSON,Rachel. Marcos históricos e configurações espaciais. Um estudo de caso: os centros do Rio de Janeiro.Revista Arquitetura, FAU/UFRJ, n. 4, p. 57-81, 1986.

[5] Cf. LIMA, E. F.W. *Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia.* DGDI. PCRJ. Rio de Janeiro, 1990.

[6] Dados obtidos em consulta à documentação da PRESERFE.

[7] GOODMAN, Robert. *After the planners.* New York: Simon and Schuster, 1943, 1971, p. 102.

[8] LYNCH, Kevin. *The image of the city.* Cambridge/Massachussets: The MIT Press, 1960, p. 48.

[9] CF. LIMA, E. F. W., (*op. cit.*), 1990.

Conclusões

O século XX certamente ficará na história como o século das Grandes Guerras, da Guerra Fria, da globalização. Mas não há dúvidas de que no campo das artes cênicas e da arquitetura, entre as muitas vicissitudes políticas e sociais, ocorreu no continente europeu uma significativa revolução, talvez tão fundamental quanto à do Renascimento. Este livro permite observar que no século passado, em especial na primeira metade, tanto as concepções cênicas quanto as arquiteturais foram debatidas e divulgadas da Europa para os países periféricos, na tentativa de adequar o indivíduo às novas formas de arte, às novas formas de viver na cidade, ao inusitado espaço urbano que se modificava com amplas artérias e extensas praças em quase todas as capitais do mundo. Entendo que arquitetura e o teatro geraram situações novas ocorridas no grande palco que é o espaço urbano.

O teatro tem sido, no âmbito da história da cultura, a maneira de expressar as tragédias, os dramas, os aspectos cômicos que a vida humana obrigatoriamente perpassa. Ao longo de séculos, o teatro burguês e o drama realista criaram uma espécie de tradição, ao serem representados em teatros de palco italiano, que se fizeram grandiosos monumentos no decorrer do século XIX. Mas o século XX se iniciaria com novas propostas cênicas de Appia a Craig, de Sonrel a Grotowski e, em especial com os estudos da forma e da cena teatral empreendidos na Bauhaus. As experiências divulgadas pelo cenógrafo Oskar Schlemmer, responsável pelo teatro naquela Escola de Artes, não tiveram muitas conseqüências diretas, mas, indiretamente, sugeriram um teatro de formas onde o público era co-responsável pelo espetáculo. Para permitir a flexibilização da cena, Walter Gropius idealizou um edifício teatral de usos múltiplos, onde a platéia e o palco poderiam ser cambiáveis no espaço permitindo a comunicação e a participação dos espectadores na cena teatral. Essas propostas só se tornariam realidade no final do século XX, quando o espetáculo teatral voltou ao espaço externo urbano, ganhou a rua, exigindo, quando

encenado no interior do edifício teatral, o desaparecimento da boca de cena, integrando público e atores.

No entanto, o que acontecia na Europa com os movimentos vanguardistas estava ainda muito distante do Brasil, apesar de que a então capital federal, o Rio de Janeiro, estivesse sob a aura das reformas urbanas de Pereira Passos e dispusesse de inúmeros teatros freqüentados pela sociedade brasileira, em especial a fluminense. O Teatro Lírico, o Teatro São Pedro, o Teatro Municipal e o Teatro Fênix fervilharam de público na cidade-símbolo do Brasil, até os anos 1930. Entre os teatros mais freqüentados da capital do Brasil, e sede por excelência da política e do lazer, destacaram-se estes dois edifícios teatrais que concentraram o melhor da ópera e de peças do repertório internacional: o Lírico, antigo Pedro II, onde a corte assistia às óperas durante o Segundo Império, e o Fênix, já republicano, obra de Antonio Januzzi, com espaços internos luxuosos e um exterior tão ricamente ornamentado quanto o do Teatro Municipal. Busquei reconstituir ao menos na memória escrita parte do cotidiano daqueles teatros, através do que escreveram cronistas e estudiosos em periódicos e crônicas de época.

Até a terceira década do século XX, a dramaturgia no Brasil estava ainda presa às encenações tradicionais, em que pesem algumas propostas renovadoras dos teatrólogos Álvaro Moreyra, Renato Viana e, nas décadas seguintes, Nelson Rodrigues e Jorge Almeida. Mas os ventos de renovação induziram o prefeito Prado Junior a demolir o tradicional teatro São Pedro, já então denominado de João Caetano. Demolido o São Pedro em 1928, ocorreu um arrojo arquitetônico e cenográfico no projeto de Alessandro Baldassini, esquecido modernista que projetava teatros puristas e geometrizados, destruindo o tradicional proscênio. Sua obra se insere na inspiração do *art-déco* então em voga na Europa. Entretanto, pelo que verifiquei, seu prédio despojado manteve o palco italiano e não induziu à modernização do repertório da sala de espetáculos, que continuou abrigando o drama realista ou os *vaudevilles* tradicionais.

Em meu livro *Arquitetura do Espetáculo*,[5] ficou comprovada a permanência do modelo de palco italiano não só nos teatros como

também nos cinemas, com raríssimos exemplares arquiteturais que permitiam variações de disposição espacial entre atores e platéia. Porém, levantando os repertórios dos dois teatros já desaparecidos, percebi que as concepções modernizadoras da cena teatral permaneceram quase ignoradas até as duas décadas finais do século XX. Vale lembrar que apesar do impacto causado pela montagem canônica de *Vestido de Noiva,* em 1943, o teatro de Nelson Rodrigues não conseguiu se impor na cena teatral brasileira dos anos 1940. Ziembinski e Santa Rosa montaram *Dorotéia* no Teatro Fênix, no Rio de Janeiro, em 1950, e a peça só ficou em cartaz por treze dias. O teatro desagradável era muito contestado em nossos palcos naqueles anos.

Concluí a primeira parte deste livro com a confirmação da hipótese de que, apesar de todos os conceitos que buscavam uma nova linguagem teatral no palco, a História do Teatro no Brasil manteve-se entre o novo e a tradição, mas pouco inovou até os anos 1950.

Se a Alemanha foi o principal centro onde de 1919 a 1933 fervilhavam as idéias vanguardistas que permitiram discutir artes cênicas, artes plásticas e arquitetura numa única instituição, a Inglaterra e a França estavam empenhadas, desde o século XIX, em descobrir como redesenhar a cidade visando a minimizar os impactos da rápida urbanização ocorrida com a Revolução Industrial. As utopias ora mais funcionalistas, ora mais culturalistas atravessaram os séculos XIX e XX e deixaram no espaço urbano traços indeléveis de uma nova forma de cidade, onde torres e lâminas de grande altura originaram cenários inusitados no intuito de solucionar os problemas habitacionais ou de materializar o teatro do poder econômico ou estatal.

Pode-se afirmar que as vanguardas teatrais da primeira metade do século XX tiveram menos impacto no Brasil do que as vanguardas arquitetônicas e urbanísticas atuantes no mesmo período. Mônica Velloso entende que o modernismo carioca estava principalmente traduzido pelo humor, pelos salões literários.[6] A introdução do funcionalismo nas cidades brasileiras teve alguns adeptos, em especial na Escola Carioca, onde o poder estatal incentivou a proposta da criação de um homem novo e tipificado. E este funcionalismo arquitetural colocou o Brasil na vanguarda mundial, com sua interpretação autóc-

tone dos conceitos corbusierianos. Entretanto, no espaço urbano disperso dos *campi* universitários funcionalistas, a experiência foi mal sucedida pela segregação que impôs às massas estudantis e pela falta de integração entre as monumentais edificações modernistas, confirmando que os usuários e fruidores da obra ignoram a grandiosidade do espaço e lamentam que não tenha sido criado um espaço de representação, de trocas de sociabilidade e de vivências. Não se trata de discutir aqui as diferentes tendências que se sucederam ao Movimento Moderno, já amplamente estudadas e criticadas por Charles Jencks e Kenneth Frampton, mas de enfatizar a comunicação que sempre se estabeleceu entre o transeunte e a arquitetura, conforme afirmou Walter Benjamin quando entendeu que a reprodutibilidade técnica possibilitaria um desgaste da imagem da cidade e da perda da aura da obra de arte.[4]

Ao percorrer a maioria das cidades do mundo verifica-se que é mais profícuo para a cidade reabilitar um exemplar arquitetural ainda caracterizado, mantendo os antigos traçados. Nota-se também que o Estilo Internacional deixou de ser uma marca obrigatória no cenário urbano e que as vanguardas se academizaram, envolvidas num processo cada vez maior de contextualização do tecido urbano, onde os prédios voltaram, em muitas cidades, aos alinhamentos das ruas-corredor, tão abominadas pelos adeptos do Movimento Moderno. Como afirma Giddens:

> nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes.[4]

O olhar fragmentado deste novo século permite perceber que muitos exemplares simbólicos da arquitetura seguem ainda a tradição das artes decorativas, seja no protomodernismo de bairros inteiros das grandes cidades, seja no *art-déco*, que caracteriza inúmeras edificações brasileiras erguidas nos anos 1940 e 1950, destacando-se um prédio que se transformou num referencial do Rio de Janeiro: a Central do Brasil. Do alto de sua torre escalonada e de seu gigantesco

relógio, de sua estrutura que bem combina retas e curvas, constata-se que a tradição venceu a vertente funcionalista pregada pelas vanguardas.

O desejo de fazer *távola rasa* do passado e começar tudo do zero foi ilusório tanto nas concepções cênicas do teatro brasileiro em geral, quanto nas propostas arquitetônicas e urbanas cujo funcionalismo exacerbado é ainda bastante discutível para os teóricos da cultura.

Notas

[1] LIMA, E. F. W. *Arquitetura do espetáculo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

[2] Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta . *A modernidade no Rio de Janeiro: Quixotes e Turunas*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

[3] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*: Obras escolhidas, trad. Paulo Sérgio Rouanet, 1986, pp 165-198.

[5] Citação de Antony GIDDENS, 1990, pp 37-38. Apud Stuart HALL, 2005, pp.14-15.

Referências Bibliográficas

ALEXANDER, Christopher et alii. *Urbanismo y participatión. El caso de la Universidad de Oregon*, versíon de Joseph Muntañola y Thornberg, Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

ARANTES, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: editora da USP, 2000.

ARAUJO, Rosa Maria Barboza de. *A Vocação do Prazer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ARGAN, G.C. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Trad. Beatriz Podestá. Barcelona: Editorial Laia. 1984.

————. *Arte e critica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

————. *L'Arte Moderna Sansoni*. Firenze. 1984.

ARGAN, G.C. et Alii. *El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

BABLET, Denis. *Les Revolutions Sceniques du XXe Siècle. Paris. Societé Internationale d'Art. XX e Siècle*. 1978.

BASDEVANT, Denise. *Architecture Théâtrale*. Paris: Centre de Recherches Scientifiques, 1984.

BENÉVOLO, Leonardo. *As origens da urbanística moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1981 (1a edição 1967).

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Obras escolhidas*, trad. Paulo Sérgio Rouanet, 1986, pp 165-198.

BLAKE, Peter. *Form follows fiasco - Why Modern Movement was a Failure*. New York: Ilure, 1989.

BOESINGER, Willy. *Le Corbusier. Oeuvre complète*. Zurich : Erlenbach, 1946.

BORIGAS, Oriol. Conferência proferida na Prefeitura do Rio de Janeiro em 1998, onde foram discutidas as tendências do urbanismo contemporâneo.

BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève: Droz, 1972.

BURKE, Peter. *O mundo como teatro. Estudos de Antropologia Histórica*, capítulo IX, trad. Antonio Narino. Lisboa, Difel, 1992, p.152-154.

BURKE, Peter. (org.) *A escrita da história: novas perspectivas.* Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CALDEIRA, Solange. *As coristas da Praça Tiradentes: uma polêmica sócio-cultural.* Memória Abrace 1, 1999, pp. 478-484.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados.* O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *Quatro vezes cidade.* Rio de Janeiro: 7Letras, 1994.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien: arts de faire.* Paris: Gallimard. 1990.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações.* Lisboa: Difel, 1990.

CHOAY, Françoise. *Urbanismo. Utopias e realidades. Uma antologia.* São Paulo: Perspectiva, 1979. (1a edição 1965).

———————. *A regra e o modelo.* Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CONDE, Luiz Paulo. et alii. "Proto-modernismo em Copacabana. Uma arquitetura que não está nos livros", In *Arquitetura-Revista.* FAU/UFRJ. Rio de Janeiro, 1985/1986, pp 40-49.

DUBY, Georges. "L' histoire des systhèmes de valeurs". In *I' Historien entre I' éthnologue et le futurologue.* Dir. De Jerôme DUMOULIN et Dominique MOISI, Paris: Mouton éditeur, 1972.

FRAMPTON, Kenneth. *Modern Arquitecture – A Critical History.* N. York, Oxford University Press, 1980.

FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959. Obras de Gilberto Freyre. Introdução à Sociedade Patriarcal no Brasil. Tomo 1.

GARNIER, Charles. *Le théâtre.* Paris. Ducher. 1884.

GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras. 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro.* Record/ FUNARTE, 1996.

GOODMAN, Robert. *After the planners.* New York: Simon and Schuster, 1943, 1971.

GREGOTTI, Vittorio. 'New directions", in *Italian architecture G. Braziller,* Nova York, 1968.

GUIMARAENS, Ceça. *Paradoxos entrelaçados. As torres para o futuro e a tradição nacional.* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

HAROUEL, Jean Louis. *História do Urbanismo.* Campinas: Papirus, 1985.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.* São Paulo: Ed. Loyola, 1993.

HOBSBAWN, Eric. *A Era do capital 1848-1875.* Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro. Paz e Terra 3ª ed. 1982.

INSTITUT FUR AUSLANDSBEZIEHUNGEN. BAUHAUS. Stuttgart, 1974.

JACOBS, Jane. *The death and life of great American Cities.* Nova York: Ramdom House, 1961.

JENCKS, Charles. *La lenguage pos-moderna.* Barcelona: Gustavo Gilli, 1987.

LE CORBUSIER. *Vers une Architecture.* Paris: Ed. G. Grès et Cie, 1928, p. 16.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l' espace.* Paris: Antropos, 1986, 3ª ed.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* . São Paulo: Editora Ática, 1984.

———————. *Vida e Morte de M.J.Gonzaga de Sá.* São Paulo: Editora Ática, 1984.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: Teatros e cinemas na formação do espaço público das praças Tiradentes e Cinelândia.* Rio de Janeiro: 1813-1950. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

———————. *Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia.* Rio de Janeiro: SMCTE/DGDI, 1995.

———————. "O teatro e a Bauhaus". *Percevejo Ano VI,* Rio de Janeiro. Uni-Rio CLA, 1999.

———————. Habitação e reabilitação urbana: arquitetura e antropologia. In: LIMA & MALEQUE (org.) *Cultura, patrimônio e Habitação: possibilidades e modelos.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, pp. 11-24.

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito.* Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

LYNCH, Kevin. *The image of the city.* Cambridge/Massachussets: The MIT Press, 1960, p. 48.

MORALES DE LOS RIOS, Adolpho. *Subsídios para a história de São Sebastião do Rio de Janeiro.* Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, setembro 1914.

MOREIRA DE AZEVEDO, Manuel Duarte. *Pequeno Panorama da Descrição dos primeiros Edifícios da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Typografia Paula Brito. s/d.

————————. *O Rio de Janeiro, sua história, monumentos notáveis, usos e curiosidades*. Rio de Janeiro, Brasiliana, 1969, p. 405. (1ª ed. 1865)

NEVES, Margarida de Souza. *Vitrines do Progresso*. Relatório de Pesquisa, Rio de Janeiro: PUC, 1986.

NEVES, Margarida de Souza e ALDA, Heizer. *A Ordem é o Progresso*. São Paulo: Atual Editora, 1991.

NIEMEYER, Oscar. *A forma na Arquitetura*. Rio de Janeiro, Avenir Ed., col. Depoimentos, 1978.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

PRADO, Décio de Almeida. "A evolução da Literatura Dramática". In *Literatura brasileira*. Dir. Afrânio Coutinho, Vol II.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. "Apresentação". In: LIMA,Evelyn et alli (org). *Rio de Janeiro uma cidade no tempo*. Rio de Janeiro: PCRJ/ SMCT, 1992.

SANTOS, Luís Gonçalves dos.(Padre Perereca) *Memórias para servir à história do reino do Brasil*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943, p. 58. (1ª edição em 1825).

SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura no Brasil*. Barra do Piraí: Fundação Educacional Rosimar Pimentel, 1977.

SCHORSKE, Carl. *Viena fin de siède: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público. As tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Watanabe. 2a Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.(1a edição 1974).

SILVA, Laffayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro, 1960, vol.1.

SISSON,Rachel. "Marcos históricos e configurações espaciais. Um estudo de caso: os centros do Rio de Janeiro". *Revista Arquitetura*, FAU/UFRJ, nº 4, p. 57-81, 1986.

SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos.* São Paulo: Ática, 1992.

SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno.* Trad. de Luiz Carlos Daher e Adelia Meneses, São Paulo, Nobel,1986, 2ª edição.

SVECENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensão e criação cultural na primeira República.* São Paulo, 1989.

———————. *Orfeu extático na metrópole.* São Paulo, Sociedade e Cultura nos frementes dos anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno.* Trad. Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac &Naify, 2002.

RONCAYOLO, Marcel. *La Ville et ses territoires.* Paris: Gallimard. 1990.

VANNUCCI, Alessandra. *Pirandello no Brasil: entre humorismo e sonho.* São Paulo: Memória Abrace 1, 1999.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil.* São Paulo: Nova Fronteira, 1991.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A modernidade do Rio de Janeiro. Quixotes e turunas.* Fundação Getúlio Vargas, 1996.

Artigos assinados em Periódicos

ALCÂNTARA, Antonio Pedro "Luis Nunes – Uma Arquitetura a Serviço da Sociedade" *Revista Arquitetura nº 2,* FAU – UFRJ, 1985, p. 6.

APPIA, Adolphe. Réfléxions sur l'espace et le temps in *Aujourd' hui, Art et Architecture* nº 17. Paris, mai 1958, p. 6.

CAVALCANTI, Jerônimo. [eng civil] "O Theatro João Caetano". *Viação.* Novembro e dezembro de 1929. Prefácio de Felippe dos Santos Reis.

CONDE, Luiz Paulo. "O Protomodernismo em Copacabana", In: *Arquitetura Revista* nº 3, FAU-UFRJ, 1985/86, p.41-55.

COSTA, Lúcio. "Muita Construção, alguma arquitetura, um milagre", artigo publicado em *Arte em revista 4,* 2ª edição, CEAC, p. 33-46.

———————— "Cidade Universitária na Quinta e adjacências" In: *PDF,* nº 3, Revista da Diretoria de Engenharia, Rio de Janeiro, maio de 1977. pp. 27-38.

DORIA, Escragnolle. "A vez do Lyrico", *Revista da Semana* de 1º de outubro de 1932.

GONÇALVES, Martin. "O Teatro Fênix". *Revista da SBAT* ano XXXII, março/abril 1952, nº 272.

GROPIUS, Walter. La scène au Bauhaus In *Aujourd' hui, Art et Architecture* nº 17. Paris, mai 1958, p. 14.

HUET, Bernard. "Université, ville et territoire". *Architecture d'Aujourd'Hui*, nº 183, 1976, pp. 1-7.

———————— "Lés mégastructures en ligne". *Architecture d'Aujourd'Hui*, n.183, 1976,, pp. 31-35

LUIZ EDMUNDO. "Pequena história do Teatro Pequeno". *Revista de Teatro da SBAT*. Maio a Setembro de 1960. nºs 315/316/317.

MAGNO, Paschoal Carlos. Teatros do Rio de Janeiro. *Revista de Teatro da SBAT*, Rio de Janeiro, nov/dez/1954.

MARI NONI, "O Novo São Pedro" seção *Theatros*. O Malho de 25 de maio de 1929.

MELLO JÚNIOR, Donato. "Um campus universitário para a cidade do Rio de Janeiro", *Arquitetura Revista*, nº 1, FAU-UFRJ, p.52.

MINDLIN, Henrique. "Alvaro Vital Brazil – um tranquilo purista", texto publicado em ABA/CAB – 1, 1967, p.9-14.

MOHOLY-NAGY, Laslo. Théâtre, cirque, varietés. *Aujourd'hui, Art et Architecture* nº 17. Paris, mai 1958, p. 28.

PONGETTI, Henrique. "Palcos". *Revista de Teatro SBAT* nov./ dez/ 1954, nº 282.

PORTAS, Nuno. "Notas sobre a intervenção na cidade existente". *Espaços e Debate* nº *17*, 1985, p. 93-98.

SCHLEMMER, Tut. "La scène du Bauhaus". *Aujourd'hui, Art et Architecture nº 17*, Paris, mai 1958, p. 15.

SCHLEMMER, Oskar. La scène. Conferência pronunciada em 16 de março de 1927. *Aujourd' hui, Art et Architecture nº 17*. Paris, mai 1958, p. 31.

WOLFE, Tom. *Da Bauhaus ao nosso caos*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.